LES

GRANDS PEINTRES

DES FLANDRES, DE LA HOLLANDE
DE L'ITALIE ET DE LA FRANCE

PAR

MM. T. de WYZEWA et X. PERREAU

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 386 GRAVURES

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

—

1890


EX LIBRIS
L. PONET
AND MY
BOSOM

LES
GRANDS PEINTRES

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

LES

GRANDS PEINTRES

DES FLANDRES, DE LA HOLLANDE
DE L'ITALIE ET DE LA FRANCE

PAR

MM. T. de WYZEWA et X. PERREAU

OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 386 GRAVURES

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET CIE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

—

1890

PRÉFACE DE L'ÉDITEUR.

Si les ouvrages consacrés à la peinture sont nombreux en France, il n'existe, jusqu'ici, aucune histoire de la peinture qui, tout en embrassant l'ensemble des faits, et en tenant compte des derniers travaux de la science, soit avant tout destinée à donner de la façon la plus sérieuse, en même temps que la plus accessible, une connaissance *élémentaire* de l'art, de ses époques et de ses monuments.

Notre collection des *Grands Peintres* vient combler cette lacune : c'est dire qu'elle s'adresse à la jeunesse et aux personnes si nombreuses qui s'intéressent aux chefs-d'œuvre de l'art et sont désireuses d'en aborder l'étude.

Pour atteindre à notre but, nous avons demandé aux auteurs d'éviter les discussions esthétiques ou historiques qui nécessitent, pour être comprises, des connaissances artistiques préalables, de ne pas s'attacher à établir des faits nouveaux, de ne négliger en revanche aucun des faits définitivement acquis à l'histoire. Nous leur avons demandé de résumer les principaux événements de la vie des peintres, d'indiquer les traits généraux de leur art, de mentionner et d'analyser leurs ouvrages les plus caractéristiques. Nous leur

avons enfin demandé de donner à leur récit la forme la plus claire et la plus attrayante, sans toutefois rien sacrifier de l'exactitude et du sérieux qui conviennent à une œuvre d'instruction.

Pour rendre cet enseignement plus profitable, joignant l'exemple à la leçon, nous avons accompagné le texte d'un nombre considérable de gravures reproduisant les chefs-d'œuvre des maîtres, et les auteurs se sont appliqués surtout à décrire, parmi les tableaux les plus remarquables de chaque école, ceux qui sont exposés dans nos musées nationaux.

LES

GRANDS PEINTRES

DES FLANDRES ET DE LA HOLLANDE

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE ET HOLLANDAISE.



INTRODUCTION.

C'est seulement au dix-septième siècle que la peinture hollandaise se sépare de la peinture flamande pour former un art nettement distinct. Jusque-là, il est indispensable de réunir dans une même étude la peinture des deux nations; et comme, pendant cette première période, le grand centre artistique du Nord se trouve être dans les villes flamandes de Bruges, de Bruxelles et d'Anvers, c'est sous le nom de *peinture flamande* qu'il faut désigner l'art des Hollandais Van Eyck, Bouts, Lucas de Leyde, aussi bien que celui des Belges Rogier van der Veyden et Quentin Metsys.

Dès le début du dix-septième siècle, au contraire, il devient indispensable de distinguer la peinture flamande de

la peinture hollandaise. Encore cette distinction porte-t-elle plutôt sur les tendances que sur les nationalités : car Franz Hals, pour être né à Malines, n'en est pas moins un peintre hollandais, tandis que le Hollandais Brauwer trouve sa place naturelle, à côté de Téniers, dans l'histoire de la peinture flamande.

PREMIÈRE PARTIE.

LA PEINTURE FLAMANDE AVANT RUBENS.

CHAPITRE PREMIER.

LES ORIGINES.

On répète couramment, aujourd'hui encore, que le premier des peintres flamands fut Jean van Eyck : mais il suffit de jeter un regard sur les tableaux de ce maître pour comprendre qu'un art si parfait n'a pu s'inventer de toutes pièces. En réalité, la peinture existait depuis des siècles dans les Pays-Bas, lorsque, vers 1410, Jean van Eyck et son frère Hubert eurent l'occasion d'y appliquer leur génie; et l'unique mérite de ces grands artistes est d'avoir perfectionné, transformé, la peinture de leur pays, en y apportant des procédés nouveaux dont nous aurons à définir l'importance.

On sait peu de chose, malheureusement, sur les ouvrages de leurs prédécesseurs. Il ne nous en est parvenu que des restes informes, suffisants pour prouver l'existence d'un art très ori-

ginal et déjà très habile, mais tout à fait insuffisants pour nous faire bien connaître la nature et les caractères de cet art.

Dans les Pays-Bas, comme en France, en Italie, en Allemagne, les plus anciennes peintures que l'on ait gardées sont des fresques, c'est-à-dire des peintures directement exécutées sur les murs des églises, palais, etc., qu'elles devaient décorer. C'est ainsi que, dans la chapelle d'un hôpital de Gand, on a conservé des fragments de fresques colossales, datant du treizième siècle, et représentant des sujets religieux. Les formes y sont gauches et raides, les couleurs assez peu variées. D'autres fresques, découvertes à Gand, dans une sorte de halle, et datant du commencement du quatorzième siècle, représentent diverses confréries de la ville, les bouchers, les boulangers, les arbalétriers, les archers, etc., s'avançant comme pour une procession solennelle. Le dessin est déjà beaucoup plus habile : il y a même un curieux contraste entre l'exécution minutieuse et fidèle des costumes, des arcs, des lances, etc., et l'uniformité sèche des figures.

Vers le même temps se formaient, dans toutes les villes flamandes, des gildes, ou corporations de peintres. La peinture et toutes les formes de l'art se développaient rapidement dans un pays riche, prospère, épris du luxe extérieur. Ajoutons que les ducs de Bourgogne, qui étaient alors les maîtres des Pays-Bas, aimaient à protéger les arts, et ne cessaient pas d'introduire à leur cour tous les raffinements de la civilisation.

La vue des costumes bariolés et splendides, des armes étincelantes, des merveilles de l'architecture et du mobilier, dut contribuer beaucoup à éveiller chez les Flamands le goût de la peinture. Tout cela les accoutumait à se remplir les yeux de formes élégantes et de couleurs finement nuancées. Mais c'est

dans l'essence même du caractère flamand qu'il faut chercher l'explication de l'habileté de ce peuple pour la peinture, de la supériorité qu'il y a montrée, et des qualités toutes particulières qu'il y a déployées.



CHARLES V, LE SAGE.
(Miniature de Jean de Bruges, à la Haye.)

La nature flamande est, avant tout, une nature sage et positive. Elle ne connaît pas, comme la nature italienne, les émotions fortes et passionnées; elle n'a pas non plus ce vif sentiment de beauté qui a permis aux Raphaël, aux Léonard de Vinci, d'embellir et de transfigurer la réalité. En revanche, la nature flamande possède un don d'observation tout à fait ex-

traordinaire : elle sait voir et sentir avec une extrême justesse les choses extérieures. Aussi, la qualité caractéristique des peintres flamands a-t-elle toujours été le pouvoir qu'ils ont eu de rendre avec une exactitude merveilleuse les formes et les couleurs des objets. Là où l'œil d'un Italien est porté à modifier la réalité, pour la faire plus belle ou plus touchante, l'œil plus positif du Flamand perçoit les choses comme elles sont, avec les moindres détails de leurs nuances et de leurs contours.

De là deux traits, qui se retrouvent à tous les degrés de la peinture des Pays-Bas. D'abord, les peintres flamands sont des réalistes, c'est-à-dire des artistes qui n'imaginent pas d'autre beauté que la réalité même, et se contentent de la reproduire telle qu'elle est. Ils l'embellissent seulement par l'adresse infinie avec laquelle ils savent rendre son aspect extérieur, par la finesse minutieuse de leur dessin ou la vérité grandiose de leur coloris. En second lieu, la peinture flamande, si elle ravit les yeux par sa force de réalité et sa délicate facture, manque toujours un peu de cette profondeur d'émotion qui nous rend si chers les chefs-d'œuvre de l'art italien ou allemand. Le secret de l'expression, c'est-à-dire de l'adaptation des traits du visage, des attitudes, du coloris lui-même, aux sentiments intérieurs des personnages, cette qualité ne se trouve pas au même degré chez les Flamands que chez les maîtres des autres pays. Seul Rubens saura, dans son art, unir au réalisme le plus vigoureux une expression passionnée. En général, les œuvres des peintres des Flandres et de la Hollande ont toujours été plus vraies qu'émues, et plus vivantes que belles ; et il serait impossible de les bien apprécier, si l'on ne connaissait d'abord la nature de la race qui les a produites.

Les peintres du quatorzième siècle s'occupaient surtout à

peindre des miniatures, c'est-à-dire des images destinées à illustrer des manuscrits. C'est ainsi que le roi de France, Charles V, dit le Sage, avait appelé à sa cour des miniaturistes flamands, dont deux, Jean de Bruges et André Beauneveu, de Valenciennes, nous ont laissé des miniatures conservées aujourd'hui au musée Westreenlanum, de la Haye, à Paris et à Bruxelles. L'un et l'autre ont peint aussi des projets de tapisseries, et même, semble-t-il, des tableaux.

Mais le plus remarquable des artistes de cette première époque est Melchior Bræderlam d'Ypres, qui fut peintre officiel des ducs de Bourgogne. C'est en France, au musée de Dijon, que se trouve le seul ouvrage que l'on ait gardé de ce maître : un grand tableau formé de deux panneaux, dont chacun représente deux scènes : d'une part, *l'Annonciation et la Visitation*, de l'autre, *la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte*. Cette peinture fut exécutée en 1398, par ordre de Philippe le Hardi, pour la chartreuse de Dijon. Bien supérieure déjà aux fresques de Gand et aux miniatures de Jean de Bruges, sous le double point de vue de la composition et de l'exécution, elle constitue un grand pas en avant dans la voie d'un réalisme précis et fort. Les figures sont rendues avec soin, les fonds d'or, qui, chez les peintres antérieurs, tapissaient entièrement les derniers plans des tableaux, cèdent la place à de riches perspectives en plein air, à de gracieux et calmes paysages. Tout, en un mot, contribue à nous montrer Bræderlam comme le prédécesseur immédiat de la glorieuse période artistique du quinzième siècle.

CHAPITRE II.

Le quinzième siècle.

LES VAN EYCK, ROGIER VAN DER VEYDEN, MEMLING.

Jusqu'aux premières années du quinzième siècle, les peintres flamands, comme leurs confrères d'Italie, de France et d'Allemagne, peignaient à fresque, ou bien, lorsqu'ils faisaient des *tableaux*, y employaient une méthode spéciale, dite *à la détrempe*. Cette méthode consistait à délayer les couleurs dans une matière collante, la gomme, le blanc d'œuf battu, etc. : elle était, en somme, beaucoup plus facile que celle de la peinture à fresque, mais elle avait, elle aussi, l'inconvénient d'obliger les peintres à procéder par teintes plates, c'est-à-dire à juxtaposer les tons au lieu de les fondre les uns dans les autres. Certains peintres avaient bien eu l'idée de faire servir l'huile à appliquer les couleurs sur le bois ou la toile : mais cet usage de l'huile était très incommode, parce que le peintre ne pouvait mettre qu'une seule couleur à la fois, et était contraint d'attendre, pour en mettre une seconde, que la première eût séché. Vers 1410, le Flamand Jean van Eyck, ayant un jour mis sécher au soleil un tableau qu'il peignait, vit son panneau éclater sous une chaleur trop vive. Cet accident le conduisit à chercher un moyen de faire sécher les couleurs toutes seules : il étudia, dans ce but, les propriétés de l'huile

de lin, et inventa le procédé spécial de peinture à l'huile qui



Portrait de Jodocus Vydt et de sa femme, par les van Eyck.
(Musée de Berlin.)

est resté depuis d'un usage commun. Voilà du moins ce que rapporte la légende.

Si cette légende est vraie, et si réellement van Eyck a inventé la peinture à l'huile dans le seul but de faire sécher plus facilement les couleurs, on peut comparer le peintre flamand à Christophe Colomb, qui a découvert un monde nouveau en cherchant simplement une route nouvelle pour aller aux Indes.




Portraits attribués a Jean van Eyck.
(Galerie de Chantilly.)

Car le procédé de la peinture à l'huile avait bien d'autres avantages que celui de sécher les couleurs sans le secours du soleil. C'est à lui seul que les peintres doivent de pouvoir rendre leurs couleurs transparentes, de les fondre sans peine les unes dans les autres, de retoucher leurs tableaux autant qu'il est nécessaire. Un fait suffira d'ailleurs, pour faire comprendre l'importance de l'invention de van Eyck : la peinture à l'huile, sitôt connue, a détrôné partout les procédés antérieurs.



La Salutation angélique, par Jean van Eyck.
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

Mais l'invention est-elle due à Jean van Eyck, et la légende est-elle vraie? Une chose au moins est certaine : c'est dans un tableau de Jean van Eyck, peint en collaboration avec son frère Hubert, dans le célèbre *Autel de Gand*, que nous voyons employée pour la première fois la peinture à l'huile telle qu'elle a été, depuis, universellement pratiquée. Jean van Eyck, d'ailleurs, si même il n'avait pas eu le mérite de cette invention, garderait plus d'un titre à notre respect. Notre Louvre nous permet précisément de nous faire une excellente idée de son génie d'artiste : arrêtons-nous, au Salon carré, devant sa célèbre *Vierge au Donateur* (n° 162).

Comme tous les tableaux dits *au Donateur*, le tableau de van Eyck représente un sujet religieux, mais donne en même temps le portrait du personnage qui a commandé et payé le travail du peintre. Le sujet, ici, est une Vierge couronnée par un ange : le donateur est ce personnage assez âgé et richement vêtu, qui se tient agenouillé en face de Marie, joignant les mains dans une attitude si recueillie. Ajoutons que ce donateur serait, d'après certains historiens, Nicolas Rollin, chancelier de Bourgogne. Il suffit, pour apprécier l'art de van Eyck, de voir avec quelle perfection sont rendus les moindres détails de son œuvre : la Vierge, avec son ample manteau rouge brodé d'or et sa belle chevelure blonde, le petit ange qui vole si gracieusement, le donateur en prière. Et quel merveilleux paysage, aperçu à travers les arcades de la salle, par-delà cette terrasse à créneaux qui ferme un gracieux jardin de roses et de lys! Partout nous reconnaissons un des traits caractéristiques de la manière de van Eyck, un souci minutieux des moindres détails, s'alliant avec une observation toujours juste et précise. Et si maintenant nous considérons d'ensemble l'œu-

vre entière, quelle unité, quelle richesse de couleur, quelle merveilleuse impression d'une réalité douce, calme, naïve! Devinerait-on que cette peinture est vieille de plus de quatre



SAINTE BARBE, PAR JEAN VAN EYCK.
(Musée d'Anvers.)

siècles, qu'elle est un des premiers essais d'un procédé nouveau?

Jean van Eyck est né vers 1390, à Mas Eyck, dans les Pays-Bas. C'était une petite ville renommée, depuis le temps de Pépin, pour l'excellence des manuscrits que l'on y copiait et il-

lustrait. Mais on suppose que le jeune Jean quitta de bonne heure sa ville natale, et vint s'établir à Liège, où il travailla sous la direction de son frère aîné Hubert (1366-1426). Celui-ci était lui-même un peintre d'un talent considérable, et il convient que nous en disions quelques mots avant de continuer l'examen de la vie et des ouvrages de Jean.

La vie d'Hubert van Eyck est malheureusement peu connue. On sait seulement qu'il a travaillé à Liège, puis à Gand, où il était déjà en 1424, et où il est mort le 18 septembre 1426. On lui attribue un tableau du musée de Madrid, *le Triomphe de l'Église chrétienne sur la Synagogue*. Mais, en dehors de cette composition encore assez primitive, il y a une peinture très importante où l'on retrouve incontestablement l'esprit, sinon la main d'Hubert. C'est un grand *rétable*, ou tableau d'autel, commandé au peintre par Jodocus Vydt, et représentant, avec toute sorte de sujets accessoires, *la Rédemption du monde par l'Agneau mystique*. Le tableau était destiné à orner l'un des autels de l'église Saint-Bavon, de Gand; il a été, depuis, bien morcelé : quelques-uns des douze panneaux qui le formaient sont au musée de Berlin, d'autres au musée de Bruxelles; seuls, les panneaux du centre sont restés dans la vieille église gantoise.

Malgré son étendue, sa complexité, le nombre considérable des figures et des sujets, la composition de l'autel de Gand montre une telle unité, qu'il nous est impossible de l'attribuer à deux peintres différents. Et, comme nous savons, par ailleurs, que l'œuvre, restée inachevée à la mort d'Hubert, fut terminée par son frère Jean, il nous paraît évident que ce dernier a dû se charger de l'exécution, tandis que l'honneur de la conception et du dessin général revient à son frère aîné. Voici

l'inscription latine modestement mise par Jean au bas du tableau :

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit pondus quod Iohannes, arte secundus
Frater, perfecit Judoci Vyd prece fretus.

« Le peintre Hubert de Eyck, le plus grand de tous ceux qu'il y ait jamais eus, a commencé ce travail, qui fut achevé, sur la prière de Jodocus Vydt, par son frère Jean, inférieur à lui par l'art. »

L'*Autel de Gand* est à juste titre considéré comme le premier monument de la peinture moderne. Pour la première fois, nous y voyons apparaître un art franc et libre de traditions, ne s'inspirant que de la vérité naturelle : pour la première fois, le procédé de l'huile se montre à nous, avec les nombreux avantages qui en dérivent. Il y a cependant encore dans cette composition d'Hubert certains traits archaïques et traditionnels, qui vont achever de disparaître dans les tableaux de Jean. On y sent encore un souci excessif de la symétrie : les masses compactes du panneau central sont encore groupées d'une façon trop régulière. Mais tout cela s'efface devant la considération de l'énorme progrès accompli. Déjà chacune des têtes est peinte d'une façon très individuelle, déjà les moindres détails des robes et des accessoires sont rendus avec une précision merveilleuse. Le paysage du grand panneau est d'une fraîcheur et d'une réalité saisissantes. Enfin, quelques-unes des figures, notamment les anges musiciens, ont une expression d'une poésie délicate et charmante, et laissent bien loin derrière elles, à ce point de vue, les figures des tableaux de Jean.

Nous avons vu celui-ci terminant à Gand l'œuvre de son frère : mais, dans l'intervalle, il n'était pas resté auprès d'Hu-

bert. Il avait parcouru les Pays-Bas, se perfectionnant dans son art au contact des autres peintres. En 1422, nous le trouvons à la Haye; en 1424, à Bruges, à la cour de Philippe le Bon, avec le titre de peintre et de valet de chambre du duc. En 1426, il est chargé d'une mission diplomatique; en 1428, il va en Portugal, où il accompagne une ambassade, et où il fait le portrait de l'Infante Isabelle. C'est seulement au retour de ce voyage qu'il achève l'*Autel de Gand*, le 6 mai 1432. Il meurt en 1441, laissant une fille, Liévine, qui entre au couvent, dotée par Philippe le Bon. Ajoutons que Hubert et Jean avaient un frère et une sœur qui s'occupaient également de peinture, mais dont les œuvres sont malheureusement perdues.

Les compositions authentiques de Jean van Eyck sont, en revanche, assez nombreuses. En outre de la *Vierge au Donateur* du Louvre, il faut citer la *Vierge* du musée de Dresde, celle du musée Stœdtel de Francfort, celle du musée de Bruges, le *Saint François* du musée de Turin. Un tableau moins connu, *la Salutation angélique* du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, peut être considéré comme le type de la manière de van Eyck dans ses compositions religieuses : toutes présentent ces mêmes formes élancées sans maigreur, ce même souci minutieux des moindres détails, cette même façon d'encadrer les figures dans de sveltes architectures gothiques. Parfois seulement, comme dans la *Vierge* du Louvre, l'horizon se ferme par un petit paysage lointain.

Une seule chose manque à tous ces tableaux pour être des chefs-d'œuvre incomparables : c'est une intensité plus grande dans le sentiment et dans l'expression. Les charmantes figures qui se montrent à nous si richement vêtues, parmi des décors si gracieux ou si nobles, ne témoignent pas assez, par l'expres-



LE MARIAGE, L'ORDRE, L'EXTRÊME-ONCTION, PAR ROGIER VAN DER VEYDEN.
(Musée d'Anvers.)

sion de leurs traits, qu'elles prennent une part à la scène où elles assistent. On sent trop qu'elles sont des portraits mis là par le peintre, sans que celui-ci se soit beaucoup soucié d'établir entre eux une unité d'action. Mais ce qui est un défaut dans les compositions religieuses donne au contraire une haute valeur artistique aux portraits de Jean van Eyck. Dans ce genre où la passion n'était plus de mise, où il fallait seulement observer avec exactitude et rendre avec précision, le peintre de Mas Eyck a réalisé des prodiges de vérité et d'habileté. On peut en juger déjà par les deux portraits de *Jodocus Vydt et de sa femme*, les donateurs de l'*Autel de Gand*, au musée de Berlin. Et les mêmes qualités se retrouvent, avec plus de finesse et de charme, sinon de saisissant réalisme, dans le portrait d'*Arnolfini et de sa femme*, à la National Gallery de Londres; dans le célèbre portrait de l'*Homme à l'Œillet*, au musée de Berlin; enfin, dans les portraits d'un *Bourgeois flamand et de sa femme*, au musée de Chantilly, ouvrages d'une exécution si minutieuse, d'une conception si vivante et si forte, que l'on ne peut s'empêcher d'y reconnaître la main de Jean van Eyck.

Nous n'avons rien gardé, malheureusement, des sujets mythologiques ou allégoriques que van Eyck a peints en assez grand nombre. Nous possédons, en revanche, une admirable allégorie religieuse dans un dessin du musée d'Anvers. Rien n'est saisissant comme le contraste de cette belle et calme Sainte, assise devant un majestueux portail gothique dont elle semble faire partie, et la foule grouillante des petits hommes qui occupent les deux côtés de la scène. Jamais van Eyck n'a réalisé une composition plus homogène, produisant davantage une forte impression d'ensemble.

Les successeurs des van Eyck reprirent le procédé de la pein-

ture à l'huile : ils cherchèrent aussi à imiter la manière réaliste des deux frères, la précision de leur dessin et la richesse de leur coloris. Un seul de ces peintres nous est connu, Rogier



JOSEPH TRAHI PAR SES FRÈRES. (ÉCOLE DE VAN DER VEYDEN.)

de la Pasture, ou plutôt, de son nom flamand, ROGIER VAN DER VEYDEN. Après avoir été très renommé de son temps, et avoir eu une notoriété et une influence supérieures à celles des Van Eyck, Rogier avait été complètement oublié pendant des siècles, et c'est seulement depuis peu que l'on est parvenu à reconnaître quelques-uns de ses ouvrages.

Rogier est né à Tournay, vers 1400. Il étudia la peinture dans sa ville natale, puis, sans doute, à Bruges, dans l'atelier de Jean van Eyck. En 1435, il s'établit à Bruxelles, ville que Philippe le Bon venait de choisir pour sa résidence favorite. A Bruxelles, il devint bientôt célèbre; honneurs et commandes lui arrivaient en foule. Vers 1449, il se rendit en Italie, visita Rome, Florence, et l'on suppose qu'il dut beaucoup contribuer à développer chez les peintres italiens la connaissance et l'usage de la peinture à l'huile. Il mourut à Bruxelles en 1464.

On peut distinguer deux manières dans l'œuvre de Rogier. Ses premières compositions, notamment plusieurs *Descentes de Croix* (à Louvain, à Bruxelles, à Madrid, au Louvre) ont souvent une grandeur tragique, tout en gardant la facture minutieuse des tableaux de van Eyck. Mais la raideur anguleuse des figures, leur longueur démesurée, l'immobilité des visages, où manque toute expression vivante, tout cela empêche ces compositions de nous émouvoir pleinement. Les œuvres de la seconde manière, probablement sous l'influence de l'art italien, témoignent au contraire d'un certain sentiment de grâce et de beauté. On retrouve toujours cependant, dans le triptyque de Munich, dans le *Saint Luc peignant la Vierge*, du même musée, dans le *Jugement dernier*, de l'hôpital de Beaune, quelque chose de raide et de factice, qui nuit à l'impression de l'ensemble. C'est à la première manière qu'appartiennent les *Sept Sacrements* du musée d'Anvers, dont nous reproduisons une partie. Les qualités et les défauts habituels de l'art de Rogier y sont bien manifestes.

Les rares portraits de van der Veyden (à Bruxelles et à Bruges) sont parmi les meilleurs du temps.

Mais le grand mérite de ce maître est d'avoir formé plu-

sieurs artistes qui, après avoir pris ses leçons, lui sont devenus



PROCESSION, PAR THIERRY BOUTS
(Galerie de Chantilly.)

bien supérieurs. Le nombre des élèves, ou en tout cas des con-

tinuateurs, de Rogier est très considérable. Pour n'en citer qu'un, nommons le peintre alsacien Martin Schongauer de Colmar (1450-1488), un des plus grands artistes du quinzième siècle, qui est venu étudier dans l'atelier de Rogier, et a imité l'art de ce maître avant de s'élever lui-même à un art tout original. Il y a eu d'ailleurs, en Allemagne, jusqu'à la fin du quinzième siècle, bien peu de peintres qui n'aient subi, de près ou de loin, l'influence du maître de Bruxelles.

C'est encore sous son influence que s'est développé, aux Pays-Bas, un important mouvement artistique, représenté surtout par les œuvres de Hugo van der Goes de Gand (mort en 1482), auteur d'un admirable triptyque aujourd'hui à Florence; de Juste de Gand, dont le chef-d'œuvre est également en Italie, une grande *Cène* du musée d'Urbin; de Thierry Bouts et de Hans Memling. Ces deux derniers méritent seuls de nous arrêter plus longuement.

Thierry Bouts était d'origine hollandaise, et natif de Harlem. Mais il vint de bonne heure à Louvain, s'y fixa, et y suivit la voie ouverte par les van Eyck et Rogier. Il mourut en 1475. C'est surtout dans les musées d'Allemagne, à Munich, à Berlin, à Francfort, à Vienne, qu'il faut chercher les œuvres importantes de Bouts. Notre Louvre ne possède malheureusement aucune de ses peintures : en revanche, la galerie de Chantilly nous offre un de ses tableaux les plus caractéristiques, une *Procession portant une châsse.* On peut dire de Bouts qu'il a retrouvé toutes les qualités de Rogier, et qu'il les a toutes eues à un degré supérieur. C'est le même réalisme, mais avec plus de vie et de naturel : ce sont les mêmes formes élancées, mais avec moins de raideur; enfin, c'est le même coloris riche et nuancé, mais infiniment plus vibrant. La *Pâque* du musée de

Berlin peut donner l'idée du réalisme de Bouts : la *Procession*



LA PAQUE, PAR THIERRY BOUTS. (Musée de Berlin.)

de Chantilly nous fait voir l'élégance délicieuse qu'il donne souvent à ses formes; enfin, ses qualités de coloriste apparaissent

admirablement dans un *Saint Christophe* de Munich, où les tons de la mer et du ciel forment une des plus saisissantes harmonies que l'on puisse rêver. Ajoutons que, pour la délicatesse et la variété des paysages, Bouts n'a d'égal que son illustre contemporain, Memling.

Celui-ci était un Allemand de Mayence. Comme Schongauer, il était venu aux Pays-Bas pour se perfectionner dans l'art de peindre. Mais, au contraire de Schongauer, il n'est plus sorti de Belgique, et est mort bourgeois de Bruges, en 1495. Nous pouvons donc lui consacrer au moins quelques lignes dans cette étude de la peinture flamande.

Les ouvrages authentiques de Memling sont assez nombreux. Les plus renommés se trouvent conservés à Bruges, où une salle entière leur est consacrée, dans l'hôpital Saint-Jean. C'est là que l'on peut admirer le *Mariage mystique de sainte Catherine*, avec ses imposantes figures de saints et de donateurs, *l'Adoration des Mages*, charmante composition bien supérieure aux *Adorations des Mages* de Rogier, enfin la *Châsse de sainte Ursule*, série de petits tableaux finis comme des miniatures, et ravissants de vie, de mouvement, de douce émotion. A Lubeck, à Berlin, d'autres peintures permettent d'apprécier la variété du génie de Memling. Mais c'est au Louvre qu'est, à notre avis, son chef-d'œuvre, le tableau qui peut le mieux donner l'idée de ses hautes qualités artistiques.

Dans une petite salle attenant au Salon carré, considérons un tableau d'assez grandes dimensions (n° 680), qui représente la Vierge sous un dais, ayant à ses pieds, des deux côtés, des hommes et des femmes en prière. Les deux personnages qui avoisinent la Vierge sont saint Jacques et saint Dominique; tous les autres sont les portraits de la famille d'un riche mar-

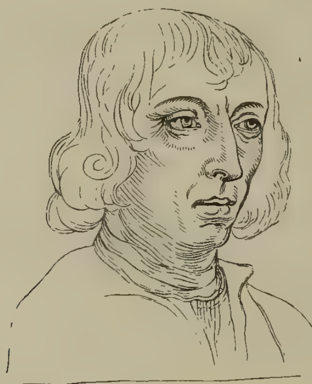
chand de Bruges, Jacques Floreins, père de dix-neuf enfants. Au premier abord, le souvenir de Van Eyck s'impose. Comme lui, Memling met dans sa peinture une minutie scrupuleuse, une extrême précision, un sentiment simple et sain de la réalité. Mais il n'y a plus chez lui cette perfection générale, cette merveilleuse unité que nous avons admirées dans la *Vierge au donateur*. En revanche, comme le choix des expressions, le souci de la beauté, la recherche de la grâce dans le naturel sont ici plus frappants! Chacun de ces personnages, hommes et enfants au regard recueilli, jeunes femmes blondes et timides, se présente à nous avec la même apparence de naïve bonté; mais, en même temps, chacun diffère entièrement des autres, ajoute une expression nouvelle au sentiment général. Et nous



Sainte Catherine, par Memling.

retrouvons ce mélange adorable d'un réalisme méticuleux et d'une gracieuse beauté dans les deux paysages que nous apercevons aux deux côtés du tableau. Peut-on imaginer une vision aussi simple et aussi délicieuse que celle de ces deux petits coins de nature, baignés d'une lumière si douce!

Tout l'art de Memling est dans ce tableau du Louvre. C'est un art qui réunit, à toutes les qualités techniques des peintres flamands, quelque chose de sentimental et de naïvement mys-



Gérard David,
d'après un dessin du Musée d'Arras.

tique qui semble venir de l'ancien génie des races rhénanes. Ajoutons que les portraits de Memling, comme ses compositions religieuses, diffèrent des portraits de Van Eyck par une expression plus intense. Au défaut des admirables portraits du musée de Bruxelles, un dessin du Louvre, le *Portrait d'un moine*, figure d'une profondeur d'expression extraordinaire, suffirait à nous donner l'idée de cette différence entre la manière de Jean van Eyck, qui est simplement un peintre parfait, et celle de Memling, qui est à la fois quelque chose de moins et quelque chose de plus.



La Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges et de saintes, par Gérard David.
(Musée de Rouen.)

A Bruges, Memling eut probablement pour élève un Hollandais, Gérard David (1450-1523), qui peut être considéré comme son continuateur. Les musées de Munich, de Bruges, de Londres, possèdent diverses compositions de ce peintre; au Louvre, il est représenté par des *Noces de Cana* d'un effet très gracieux (nº 596); mais son chef-d'œuvre est au musée de Rouen: une *Vierge entourée de saintes et d'anges*. Suivant son habitude, le peintre hollandais a su y grouper harmonieusement, autour d'une figure centrale, ces charmantes figures de femmes, dont le type svelte et délicat rappelle, avec quelque chose de plus moderne, les douces vierges de Memling. Malheureusement, le coloris de Gérard David n'a plus la fraîcheur nuancée que nous avons admirée dans la *Vierge* de la Famille Floreins. On sent déjà que la grande manière de l'art flamand du quinzième siècle est près de finir.

A côté de Gérard David, deux peintres continuent les traditions des Van Eyck et de Memling: Joachim Patinier (mort en 1524), qui a donné un rôle très important au paysage, dans ses compositions religieuses, et Jérôme Bosch (mort en 1518), célèbre surtout par ses compositions fantastiques, ses tableaux et dessins représentant des *Tentations de saint Antoine*, des diableries, des cauchemars, etc., ouvrages plus étranges que beaux, dont la plupart sont aujourd'hui en Espagne, et qui ravissaient, paraît-il, le sombre roi Philippe II.

CHAPITRE III.

Le seizième siècle.

MABUSE, VAN ORLEY, LUCAS DE LEYDE, METSYS.

Les peintres du quinzième siècle, depuis les Van Eyck jusqu'à Gérard David, présentent, malgré la différence de leur manière et de leur génie, un ensemble de qualités communes. Tous font une peinture très fine, très délicate, aux détails très soignés, une peinture qui se rattache encore, plus ou moins, à la miniature, d'où elle est sortie. Cette peinture flamande du quinzième siècle forme un contraste saisissant avec celle du dix-septième, représentée surtout par Rubens et ses élèves. Au lieu des touches légères de l'art primitif, de son dessin précis et un peu sec, de sa facture minutieuse, l'art du dix-septième siècle nous fait voir une série de grandes compositions, conçues avant tout au point de vue de l'effet général, avec de larges taches de couleur, un mouvement fougueux, une passion chaude et vibrante, et souvent une entière indifférence pour les détails. C'est un art tout nouveau, exactement opposé à celui des vieux maîtres : cette révolution a eu des causes et une origine qu'il importe de bien marquer.

Les causes de la révolution accomplie dans la peinture flamande au dix-septième siècle peuvent se ramener à deux prin-

cipales : l'occupation croissante des Pays-Bas par les Espagnols, et la connaissance de l'art italien du seizième siècle.

Il est certain d'abord que la présence des Espagnols en Belgique, les relations constantes avec l'Espagne, la vue de cette société brillante et fougueuse, tout cela a dû initier les Flamands à une vie plus luxueuse, plus chaude et plus agitée. Le sang flamand s'est allumé au contact de cette race bouillante : il s'est mis à rêver un art mouvementé, à dédaigner l'art trop placide des vieux maîtres, pour lequel les conquérants n'avaient pas assez de mépris.

Mais l'influence de l'Italie a été plus vive encore. Rogier van der Veyden et Juste de Gand, jadis, étaient allés en Italie : ils y avaient plutôt apporté l'art de leur pays qu'ils n'y avaient pris un art nouveau. Au seizième siècle, au contraire, la plupart des peintres flamands se rendent en Italie pour y apprendre la manière passionnée et élégante des maîtres italiens. Ils en rapportent l'idée d'une peinture plus large et plus vivante que celle de leurs prédécesseurs flamands : ils en rapportent aussi le goût des grands ensembles, des expressions très poussées, des couleurs hardiment contrastées ou fondues. Ils préparent ainsi la voie au peintre de génie qui, cent ans plus tard, va réaliser la fusion du réalisme sensuel des Flamands et de la passion italienne. Mais le malheur est que nul de ces peintres voyageurs du seizième siècle n'a su réaliser lui-même cette fusion. Leurs ouvrages, le plus souvent, sont un mélange incohérent de formes flamandes et de compositions, d'attitudes, d'effets empruntés aux Italiens.

Tel est le cas de Jean Gossaert de Mabuse ou de Maubeuge (1470-1541), qui suivit en Italie Philippe de Bourgogne, ambassadeur auprès du pape, et qui y resta dix ans. Encore celui-là

garda-t-il quelque chose de l'ancien type flamand, malgré ses



Portrait de Lucas de Leyde, par lui-même.
(Musée de Brunswick.)

décors d'architecture et son coloris, visiblement imités des Italiens. Le Louvre ne possède de lui que deux petits panneaux,

un *Portrait* (n° 277) et une *Vierge* (278), tout à fait incapables de le faire apprécier. Une *Vierge* et une *Danaë*, au musée de Munich, un *Saint Luc*, au musée de Prague, sont les chefs-d'œuvre de sa manière italienne : mais ses peintures les plus intéressantes sont celles qu'il a exécutées dans les premiers temps de son séjour en Italie, avant de se mettre à imiter complètement l'art de ses hôtes.

A côté de Mabuse, il faut citer Bernard van Orley de Bruxelles (1490-1542), qui se rendit tout jeune en Italie et y subit spécialement l'influence de Raphaël. De retour à Bruxelles, il s'occupa surtout à dessiner des projets pour des tapisseries et des vitraux. On peut même considérer comme son chef-d'œuvre les vitraux qu'il fit exécuter à l'église Sainte-Gudule, de Bruxelles. Ses tableaux, la *Descente de croix* de Saint-Pétersbourg, le *Saint Norbert* de Munich, se ressentent, plus encore que ceux de Mabuse, de l'imitation des Italiens; mais, par cela même, ils procurent une impression plus homogène. Ajoutons que van Orley parvient quelquefois à leur donner une véritable beauté en y plaçant certaines figures de vierges ou de saints d'une grâce élégante et bizarre. Avec Mabuse, van Orley commença le premier à introduire dans les sujets religieux ces nudités dont Rubens, plus tard, devait faire un emploi si fréquent.

Bientôt ce sont les Hollandais Jean Schoorel, Martin van Heemskerke (1498-1574), les Flamands Michel Coxie (1499-1592), Lambert Lombart de Liège (1505-1566), Franz Floris d'Anvers (1518-1570), et maints autres, qui font le voyage d'Italie, et en rapportent une manière hybride, où manque la beauté italienne en même temps que la vigueur et la précision flamandes. Franz Floris fut le plus célèbre de tous ceux-là : et il fut aussi le plus funeste, copiant sans scrupule les formes de



Madone, par Quentin Metsys.
(Musée de Berlin.)



L'Offrande de sainte Anne, par Quentin Metsys.
(Musée de Bruxelles.)



Apparition de l'ange à saint Joachim, par Quentin Metsys
(Musée de Bruxelles.)

Michel-Ange. Ses portraits, pourtant, n'ont rien d'italien : l'un d'eux, *l'Homme à la manche rouge*, de Brunswick, dénote même une fermeté d'allures, une vigueur d'observation, qui font songer à Rubens et aux portraitistes hollandais du siècle suivant.

Pendant que ces peintres abdiquaient de plus en plus toute originalité nationale pour s'atteler gauchement à un art étranger, quelques-uns restaient plus fidèles aux vieilles traditions, et ne s'inspiraient des œuvres italiennes que pour donner plus d'ampleur et de mouvement au style des van Eyck et des Memling. Les plus remarquables, avec Quentin Metsys, qui fut vraiment un maître de génie, sont deux Hollandais, Jean Mostaert, le dernier des primitifs, auteur de petits tableaux fins et délicats, d'une couleur souvent exquise, et Lucas de Leyde (1494-1533), graveur plutôt que peintre, mais qui a réuni dans ses incomparables estampes la naïveté légère des primitifs et toute la science des artistes de la Renaissance.

Un seul maître, à dire vrai, domine l'histoire de la peinture flamande au seizième siècle : Quentin Metsys; mais celui-là est digne de former la transition entre Memling, dont il a conservé la charmante simplicité, et Rubens, dont il est véritablement l'unique précurseur. Metsys est né en 1466, à Louvain. On raconte qu'il fut d'abord forgeron, ou plutôt ferronnier, et qu'il est l'auteur de la charmante pièce de fer forgé qui surmonte à Anvers un puits situé en face du porche de Notre-Dame. On raconte encore que, par affection pour une jeune fille que l'on ne voulait marier qu'à un peintre, Metsys abandonna son premier métier pour apprendre la peinture. Il est certain, en tout cas, qu'il commença à peindre dans un âge assez avancé :

les premiers tableaux que nous ayons de lui datent de sa quarantième année. Mais sa renommée devint vite très grande, et



FIGURE TIRÉE DU TABLEAU « LE BANQUIER », DE QUENTIN METSYS.
(Musée du Louvre.)

très grande son influence, tant dans les Pays-Bas qu'en Allemagne. C'est ainsi que le catalogue du Louvre attribuait na-

guère à Metsys une admirable *Descente de Croix* (n° 280), où l'on a reconnu aujourd'hui la main d'un peintre de Cologne, auteur d'un *Saint Barthélemy* au musée de cette ville. Lorsque le grand artiste de Nuremberg, Albert Dürer, vint aux Pays-



Étude peinte par Quentin Metsys pour son tableau de l'Ensevelissement.

Bas, il alla rendre visite à Metsys de même qu'à Lucas de Leyde. Metsys fut aussi très lié avec Érasme, le savant pamphlétaire, dont il peignit le portrait. Enfin il était poète, musicien, en même temps que peintre, et cette variété d'aptitudes est un trait de plus qui le rapproche de Rubens.

Quentin Metsys, avons-nous dit, est le seul précurseur de ce maître merveilleux. Le premier, il a, sans cesser d'être Flamand, fait une peinture d'ensemble, où tous les détails sont subordonnés à l'unité de l'effet général. Le premier, il a rajeuni le style des van Eyck et de Memling sans rien sacrifier de son originalité. Il a donné aux corps des mouvements naturels, des expressions variées. Son coloris même est déjà plus ample, avec de larges oppositions de tons. Une seule chose lui reste entièrement de l'école ancienne : c'est un type féminin d'une grâce délicate et pure, comme la *Madeleine* et l'*Hérodiade* du triptyque d'Anvers, comme certaines figures des triptyques de Bruxelles et de Louvain.

Ces trois triptyques sont les chefs-d'œuvre de Metsys, celui de Bruxelles surtout, les *Scènes de la vie de sainte Anne*. Citons encore, parmi ses ouvrages, une tête de *Christ* d'une expression poignante, à Notre-Dame d'Anvers, l'admirable *Vierge* du musée de Berlin, où semble revivre toute la douceur de Memling, le solide *Portrait d'homme* du musée Stædtel, de Francfort. Notons aussi, dans un genre tout autre, le tableau du Louvre : *un Banquier et sa femme* (n° 279). Cette curieuse composition, insuffisante à nous faire connaître le grand style de Metsys, est au contraire très précieuse en ce qu'elle nous montre déjà un réalisme dans le choix des sujets, qui commence dès lors à être le goût dominant des peintres des Pays-Bas. L'expression des deux visages, sérieuse et attentive, les amusants détails des costumes, de la table et de l'appartement, font d'ailleurs du tableau du Louvre une scène des plus agréables. Ils rattachent Metsys aux Breughel et aux Téniers, comme les triptyques d'Anvers et de Bruxelles le rattachent à Rubens.

DEUXIÈME PARTIE

RUBENS ET LA PEINTURE FLAMANDE AU DIX-SEPTIÈME SIECLE.

CHAPITRE PREMIER.

RUBENS.

(1577-1640)

Lorsque, dans un musée, au Louvre par exemple, on passe des œuvres des peintres primitifs flamands à celles du dix-septième siècle, on éprouve une impression très vive, et que ne donne l'art d'aucun autre pays. Dans ces grandes compositions aux couleurs éclatantes, aux formes amples et mouvementées, qui remplacent les petites et minutieuses peintures des siècles précédents, on sent dès l'abord que l'esprit est le même, que les caractères généraux de la race n'ont pas changé. C'est toujours le même sentiment de la réalité, le même goût de la vérité et de la vie, la même conception d'une beauté toute matérielle, faite de bien-être et de santé. Il n'est pas jusqu'aux figures qui ne gardent le même type solide, placide, et un peu commun. Mais tout cela a été renouvelé : tout cela s'est mis en mouvement; et le mouvement est si emporté, si fougueux, que



RUBENS ET ISABELLE BRANDT, PAR RUBENS.
(Pinacothèque de Munich.)

tous les souvenirs de l'art d'autrefois s'enfuient dans le tourbillon vertigineux de ces lignes et de ces couleurs. Le sang flamand est resté le même, mais il a été pris d'une fièvre violente qui le précipite à grands coups, sans rien enlever à l'esprit de sa vigoureuse et joyeuse santé.

Nous avons vu les causes et les origines de cette transformation : les relations avec l'Espagne, l'invasion de l'art italien, le grand effort artistique de Quentin Metsys. Mais aucun de ces éléments ni leur réunion n'expliqueraient suffisamment l'ampleur, l'originalité et la perfection de l'art nouveau, si l'on n'y ajoutait un élément plus fort : l'action personnelle d'un homme extraordinaire, qui a eu assez de génie pour engager toute la peinture de son siècle dans une voie qu'il a ouverte triomphalement. Bien plus que les influences venues d'Italie, d'Espagne ou des peintres flamands antérieurs, c'est RUBENS qui a créé l'art flamand du dix-septième siècle : il a communiqué à tous ses contemporains, à tous ses successeurs, la fièvre artistique qui le dévorait.

PIERRE-PAUL RUBENS est né à Siegen, en Allemagne, de parents flamands. Il vint de bonne heure à Anvers, où il eut successivement pour maître ADAM VAN NOORT (1562-1641), coloriste remarquable, et le vieux OTTO VAN VEENE, ou OTTO VENIUS (1558-1629), poète, historien, mathématicien et peintre. Venius, qui avait longtemps habité l'Italie, put apprendre à son élève l'art de la grande composition et tous les secrets de l'élégance italienne. Mais Rubens voulut bientôt connaître de plus près les chefs-d'œuvre de l'Italie. Il se rendit à Rome, à Venise, passa huit ans à copier les ouvrages des maîtres, et notamment du Véronèse. Revenu à Anvers, en 1608, il se mit au travail avec une application et une facilité qui lui valurent bientôt la for-



Le Coup de lance, par Rubens.
(Musée d'Anvers.)

tune. Sa renommée se répandit si vite que, en 1620, la reine de France, Marie de Médicis, qui venait de se réconcilier avec son fils Louis XIII, le manda à Paris et le chargea de décorer la grande galerie du palais du Luxembourg, nouvellement



SAINT AMBROISE REFUSANT L'ENTRÉE DE L'ÉGLISE A THÉODOSE, PAR RUBENS. (Musée de Lille.)

construit. Une étroite amitié s'établit entre la vieille reine et le peintre flamand. Celui-ci, sans cesser de s'occuper de son art, devint le conseiller et l'ambassadeur de Marie de Médicis, qui lui confia de nombreuses missions diplomatiques auprès de diverses cours. C'est seulement en 1635 que Rubens, fatigué et

malade, se retira définitivement à Anvers. Comme autrefois



LE PAPE SAINT GRÉGOIRE, PAR RUBENS.

Raphaël, il s'entoura d'élèves habiles et dociles, qui travaillè-

rent avec lui à l'achèvement de ses innombrables ouvrages. Il mourut à Anvers, le 30 mai 1640. Sa force de travail était si extraordinaire, qu'il a su mener de front la peinture, la politique, la poésie et les sciences, et qu'il a laissé, dans les divers musées de l'Europe, plus de trois mille peintures authentiques.

Rubens est avant tout un coloriste : il est le plus savant, le plus varié, le plus original des coloristes. Il n'a pas autant que son rival italien, Paul Véronèse, l'art d'une lumière égale et naturelle, ni la délicatesse des nuances; mais tous ses tableaux sont des harmonies parfaites de couleurs, des compositions équilibrées et homogènes, où chaque ton, en même temps qu'il séduit par sa vive richesse, contribue encore à l'effet de l'ensemble. Et Rubens n'est pas seulement un coloriste : il arrange les lignes de ses tableaux avec autant d'harmonie et d'unité que leurs couleurs. Ses expressions sont toujours fortes, exactes, son dessin d'une sûreté prodigieuse. Nul n'a représenté avec autant de plénitude l'idéal de la beauté flamande, les chairs grasses et blondes, l'exubérance de la vie matérielle. Il faut ajouter cependant que la plupart de ses ouvrages apparaissent plutôt comme des improvisations de génie que comme des œuvres patiemment achevées. C'est que Rubens était, de nature, un décorateur : à la recherche des nuances et des fins détails, il préférait les grands effets réalisés du premier jet. Mais qu'importe, puisqu'il a été dans son genre un maître de premier ordre, assez grand pour n'être inférieur à personne dans l'histoire de l'art tout entier?

Il serait impossible d'examiner ici, et même d'énumérer, les principaux tableaux de Rubens. Il faudrait en relever plus de mille, dont chacun présente une originalité spéciale, découvre un côté particulier du génie du maître. Grandes compositions



Madeleine repentante, par Rubens. (Musée de Cassel.)

religieuses, historiques, mythologiques, allégories, petites scènes de genre, paysages, natures mortes, Rubens a excellé



BUSTE D'UN SPINOLA, ATTRIBUÉ A RUBENS.

dans tous ces genres, sans compter le portrait, où il est incomparable. Mais, par un hasard assez singulier, il arrive aujour-

d'hui que la plupart des grands musées de l'Europe ne nous font



Le Prophète Zacharie, dessin de Rubens d'après Michel-Ange.

voir qu'un seul côté à la fois du génie du maître. C'est ainsi

qu'à Bruxelles, à Anvers, à Vienne, à Lille, à Cassel, nous rencontrons principalement ses grandes compositions religieuses, ouvrages d'un mouvement et d'une expression superbes, intéressants au point de vue du dessin, de l'agencement des figures, du sentiment dramatique, autant qu'à celui de la couleur. Tels sont, à Anvers, les deux tableaux de Notre-Dame, que l'on considérait autrefois comme les chefs-d'œuvre de Rubens : *la Descente de Croix* et *la Crucifixion; le Coup de lance* du musée, etc.; à Bruxelles, le *Miracle de saint Benoît*, propriété du roi des Belges, le *Saint Liévin*, du musée; à Lille, l'*Apparition de la Vierge à saint François;* au musée de Cassel, la *Madeleine repentante;* au musée de Vienne, le *Saint Ildefonse* et le *Saint Ambroise.* Le musée de Dresde, au contraire, nous fait voir principalement quelques petits tableaux de genre, aussi délicats, aussi nuancés, que les grandes compositions sont traitées largement et d'ensemble : le *Jugement de Pâris*, l'*Enlèvement des Sabines*, etc. Au Prado de Madrid, dominent les grandes scènes mythologiques, d'une gaîté et d'une exubérance de vie extraordinaires : *Diane et Calisto*, les *Trois Grâces*, les *Nymphes et Satyres*, etc. Une galerie de Vienne, la collection Liechtenstein, possède une série de tableaux représentant, dans toutes ses phases, un épisode de l'histoire romaine, *le Dévouement et la mort de Décius.* Le musée de l'Ermitage, de Saint-Pétersbourg, est riche en merveilleux portraits, notamment celui de la *Seconde femme de Rubens*, *Hélène Fourment*, dont un portrait plus hardi encore et plus extraordinaire fait l'ornement du musée de Berlin.

Mais, entre tous les musées de l'Europe, deux doivent être étudiés en particulier, si l'on veut se rendre bien compte du



La Fuite de Loth par Rubens (Musée du Louvre)

génie de Rubens. C'est d'abord la Pinacothèque de Munich, où le maître est représenté par soixante-seize tableaux, relevant de tous les genres, et presque tous d'une perfection absolue : qu'il nous suffise de citer le *Combat des Amazones*, l'*Enlèvement d'Europe*, les deux *Jugements derniers*, les deux *Paysages*, les portraits des deux femmes de Rubens, la première peinte en compagnie du maître lui-même, etc. Le musée du Louvre, sans pouvoir donner une idée aussi complète de la variété de Rubens, est, à notre sens, plus précieux encore que le musée de Munich, en ce qu'il renferme les ouvrages de Rubens où celui-ci a été le plus vivement, et pour ainsi dire exclusivement, un coloriste.

En premier lieu, nommons la *Fuite de Loth* (n° 425), une merveille d'harmonie à la fois chaude et claire, un modèle de légèreté puissante, avec ses tons veloutés, son mouvement naturel et gracieux, son coin de paysage si frais sous le terrible ciel peuplé de monstres. Ce petit tableau doit avoir eu pour Rubens lui-même une importance exceptionnelle, car il est un des rares ouvrages que le maître ait signés de sa propre main. Le *Triomphe de la Religion*, que traînent sur un char d'or deux anges ailés (n° 432), est une composition d'ensemble d'une puissance inouïe, accrue encore par les tons rouges et dorés qui flamboient sur un ciel bleu. Voici maintenant une scène de genre, le *Combat de six cavaliers près des fossés d'un château* (n° 463), œuvre légère, pleine de verve et d'entrain, avec son singulier paysage romantique qu'illuminent les reflets dorés du couchant. Voici deux portraits, mais qui ne sont encore que des harmonies de couleurs : le *Portrait d'une Dame* (n° 461), avec l'éclat lumineux du visage, les fines ombres et les reflets métalliques de la robe de satin noir; le *Por-*



La Fuite de Loth, fragment d'un dessin de Rubens.

trait d'Hélène Fourment et de ses deux enfants (n° 460), avec



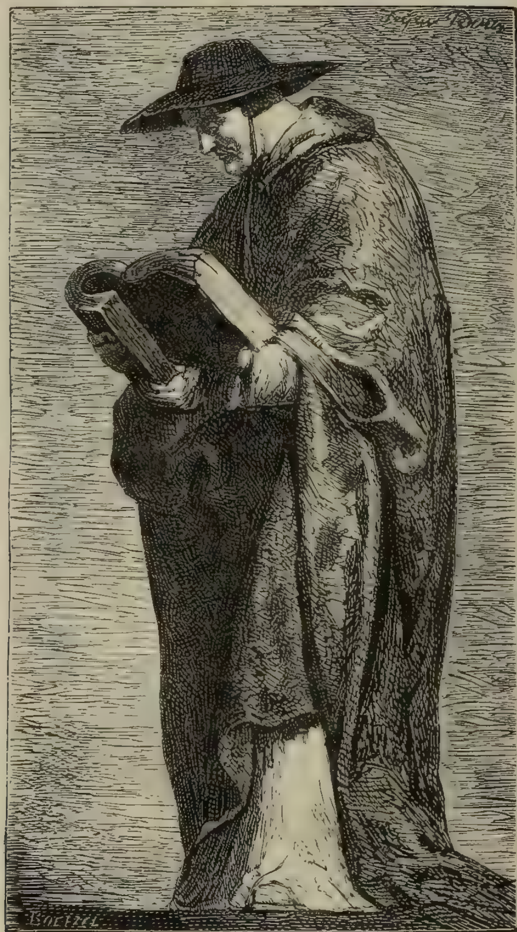
Portrait de Michel Ophoven, par Rubens.

ses nuances d'un blond élégant, avivées par des notes rouges et noires.



Apparition de la Vierge a saint François, par Rubens. (Musée de Lille.)

Ces merveilles de couleur suffiraient à la gloire d'un musée : mais le Louvre possède encore un ouvrage de Rubens qui dépasse tous les autres en importance et en beauté, et qui est à



Saint Bonaventure, par Rubens.
(Musée de Lille.)

lui seul un véritable musée : c'est la série des vingt grands tableaux exécutés pour le palais du Luxembourg, et représentant, avec un mélange de réalité historique et d'allégorie,

les *Principaux faits de la vie de Marie de Médicis*. A la



Hélène Fourment, par Rubens.
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

même série se rattachent aussi deux portraits de la mère de Louis XIII, l'un, dans la grande salle, figurant *Marie de Médicis en Bellone*, entourée des attributs de la guerre (n° 157);

l'autre, dans la Salle La Caze, figurant *Marie de Médicis sous les traits de la France* et couronnée par deux génies (nº 100). La *Galerie de Médicis* constitue, dans l'histoire de la peinture, un phénomène absolument unique : c'est un ensemble de tableaux où la couleur joue seule tout le rôle, où seule elle exprime les sentiments du peintre, où chaque sujet est traité dans son rapport avec les autres, et peint avec les couleurs qui conviennent à son expression. Vus séparément, les tableaux de la série paraissent ampoulés et d'une pompe factice : que l'on considère l'ensemble de la série, et toutes les couleurs s'harmonisent, se fondent dans les yeux, pour produire une impression générale de grandeur joyeuse et sublime. Il n'est pas jusqu'au caractère d'improvisation qui ne devienne ici un mérite : il donne à l'œuvre tout entière l'unité d'une composition suivie, faite sans interuption, d'un seul jet. La *Galerie de Médicis* est le chef-d'œuvre de Rubens et du Louvre.



CHAPITRE II.

Les successeurs de Rubens.

JORDAENS, VAN DYCK, SNYDERS, PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Rubens, comme nous l'avons dit, n'a pas seulement fait des milliers d'œuvres admirables : il a créé et alimenté tout l'art de son siècle. Ses élèves, ses confrères, ses maîtres eux-mêmes ont adopté sa manière, et se sont transformés au contact de son génie. Et ce génie était si vaste, si riche, que chacun de ses imitateurs n'en a pris qu'une partie : les peintres flamands du dix-septième siècle se sont partagé l'héritage de Rubens comme jadis les généraux macédoniens s'étaient partagé les conquêtes d'Alexandre.

Avant d'étudier ces peintres, il convient de signaler un maître du seizième siècle, FRANÇOIS POURBUS LE VIEUX, de Bruges (1545-1581), fils et père de portraitistes renommés, et qui a su par instants, dans ses vigoureux et hardis portraits, mettre quelque chose de vivant et de grandiose qui fait songer à Rubens et dépasse son siècle.

L'influence de Rubens est déjà très vive dans l'œuvre de JACQUES JORDAENS d'Anvers (1593-1678), qui fut plutôt l'ami et le compagnon du maître que son élève, à proprement parler. Comme Rubens, Jordaens a peint des grandes compositions religieuses, des allégories, des scènes mythologiques, des por-

traits. Dans le *Saint Martin guérissant un possédé*, du musée de Bruxelles, dans le *Triomphe du Prince d'Orange*, dans le *Mariage de sainte Catherine*, du Prado de Madrid, nous retrouvons l'entrain du maître de la *Galerie de Médicis*, sa fougue et sa chaleur, les mêmes formes plantureuses, le même caractère d'improvisation. Seul, manque le génie, ce génie qui permettait à Rubens de déployer toutes les exubérances du coloris sans cesser d'être élégant et plein de goût. L'originalité de Jordaens se manifeste surtout dans un genre particulier, dont deux tableaux du Louvre : *le Roi boit* (nº 255) et *le Concert après le repas* (nº 256), et un tableau célèbre du musée de Munich : *le Satyre et le Paysan*, nous donnent une excellente idée. Jordaens triomphe dans ces sujets familiers où s'épanouit une grosse jovialité bourgeoise, avec des chairs rouges et boursouflées, des expressions d'une bonhomie assez vulgaire, mais solide et bien portante.

Un autre ami et imitateur de Rubens, Gaspard de Crayer (1582-1669), mérite l'un des premiers rangs dans l'école flamande, et ce n'est pas sans raison que Rubens avait pour lui une préférence marquée. Dans l'héritage du maître, où Jordaens avait pris les qualités de force et de fougue, Crayer semble avoir choisi plutôt le sentiment de la composition élégante et noble. Ses chefs-d'œuvre du musée de Bruxelles : *l'Assomption* et *la Pêche miraculeuse*, ceux du musée de Lille : *le Martyre des quatre couronnés* et *le Sauveur du monde* rappellent, par la belle ampleur de l'agencement et la vigueur tranquille du coloris, les tableaux de Rubens à Bruxelles et à Vienne. Un *Martyre de saint Blaise*, du musée de Bruxelles, peint par Crayer à l'âge de quatre-vingt-six ans, montre de la façon la plus complète les qualités de ce peintre, dont le Louvre, mal-



CHARLES Ier, PAR VAN DYCK. (Musée du Louvre.)

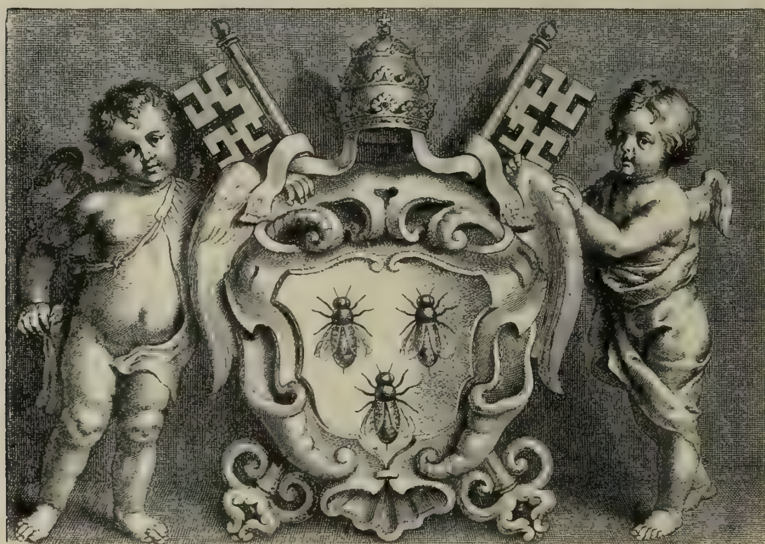
heureusement, ne possède que des ouvrages sans importance. Signalons cependant, dans notre musée, le magnifique *Portrait équestre de l'Infant d'Espagne Ferdinand* (n° 103), modèle de noblesse simple et sans affectation.

Voici encore un peintre d'Anvers qui a été le collaborateur plutôt que l'élève de Rubens : Franz Snyders (1579-1657). Il s'est consacré d'une façon presque exclusive à la représentation des animaux (chasses, luttes de chiens et de sangliers, etc.) et à la nature morte, c'est-à-dire à la peinture de fruits, légumes, ustensiles de chasse ou de cuisine, gibiers, viandes, etc. Mais il a apporté dans ce genre une précision de dessin, une force de coloris et une légèreté de touche qui dénotent un heureux emploi des procédés de Rubens. La *Chasse au sanglier*, de Florence, la *Lionne terrassant un sanglier*, de Munich, les *Chasses*, de la Haye, sont, dans ce genre particulier, les peintures les plus vigoureuses et les plus vivantes qu'on ait jamais exécutées. Elles sont dépassées encore par la *Chasse au sanglier*, du Louvre (n° 492), où les expressions des trois chiens blessés, au premier plan, sont d'une intensité extraordinaire. Comme le fait justement observer M. Wauters, « les lions, les ours, les sangliers, les chiens, ont, dans les tableaux de Snyders, quelque chose de l'héroïsme des hommes de Rubens. » Snyders a eu d'ailleurs la gloire d'être souvent appelé à peindre les animaux et la nature morte dans les compositions de Rubens. C'est ainsi qu'un tableau du musée de Schleissheim, des *Enfants* et des *Fleurs*, est à la fois un chef-d'œuvre de Rubens et un chef-d'œuvre de Snyders; de même un Snyders du Louvre (n° 490) nous fait voir des lions exactement pareils à ceux qui figurent dans le *Mariage de Marie de Médicis* (n° 440).



Latone et les paysans, par Rubens. (Musée de Munich.)

Snyders a eu, dans le genre de la peinture d'animaux et de nature morte, un successeur qui partage aujourd'hui sa gloire, JOHANN FYT, d'Anvers (1609-1661), élève de Rubens. Moins puissant et moins expressif que Snyders, Fyt est au contraire plus soigneux des détails, et ses couleurs ont des chatoiements délicats qui font songer aux peintres hollandais. C'est encore la



DESSIN DE RUBENS.

Pinacothèque de Munich qui possède les œuvres les plus célèbres de ce peintre, la *Chasse à l'ours* et le *Combat contre un sanglier*.

Jordaens, Crayer, Snyders et Fyt doivent tout à Rubens : mais aucun d'eux n'est si complètement sorti de lui, et n'est en même temps aussi digne de lui être comparé, que le célèbre ANTOINE VAN DYCK, né à Anvers en 1599, mort à Londres en 1641. Après un séjour de huit ans dans l'atelier du maître, où il ne cessa de travailler sous sa direction, et eut même l'hon-

neur de collaborer à quelques uns de ses ouvrages, Van Dyck partit à son tour pour l'Italie. Il y resta quatre ans, s'efforçant d'acquérir la délicatesse élégante et pure des artistes de la Renaissance. En 1625, il rentre à Anvers, y peint la plupart de ses grandes compositions religieuses, et devient si célèbre que



PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS, PAR VAN DYCK.
(Musée de Lille.)

Marie de Médicis, exilée, lui rend visite dans son atelier et se fait peindre par lui (*Portrait* du musée de Lille). En 1632, le roi d'Angleterre, Charles Ier, l'appela à sa cour, le nomma son premier peintre, le chargea d'honneurs et de présents. Van Dyck, qui, en outre de son talent d'artiste, était un homme très distingué, très instruit et très spirituel, eut un énorme succès

auprès de l'aristocratie anglaise. Il épousa, en 1639, la fille d'un lord; mais moins de deux ans après il mourut, à quarante-trois ans, épuisé de travail.

L'art de Van Dyck, dans ses tableaux à sujets, a consisté surtout à dégager et à développer ce qu'il y avait de délicat, d'élégant et d'harmonieux dans la peinture de Rubens. Ses gran-



PORTRAIT DE VAN DYCK. (Fac-similé de l'eau-forte de van Dyck.)

des compositions religieuses semblent des ouvrages imités de Rubens sous l'influence de la peinture italienne. Les lignes sont plus pures, les expressions plus gracieuses et plus fines, les tons plus veloutés : rien de nouveau, rien qui ne soit dans Rubens, mais un goût merveilleux, une extrême habileté à tirer de l'œuvre de Rubens un seul de ses innombrables éléments. En somme, c'est un art charmant et parfait auquel manque seulement la grandeur passionnée du maître. Comme

pour Rubens, Jordaëns, Snyders et Fyt, c'est au musée de Munich qu'il faut chercher les plus belles compositions de van Dyck : l'une d'elles, le *Repos en Égypte*, est justement célèbre. Au musée d'Anvers, une *Crucifixion* est plus passionnée, plus



PORTRAIT DE SNYDERS.
(Fac-similé de l'eau-forte de Van Dyck.)

intense d'effet que ne le sont d'ordinaire les tableaux de Van Dyck. Au Louvre enfin, à côté de diverses toiles qui nous montrent le peintre imitant tour à tour Rubens et les Vénitiens, nous trouvons un chef-d'œuvre, la *Vierge aux Donateurs*

(n° 137), peinture d'un coloris savant, riche et profond à la Rubens, mais où les contours et les expressions ont une élégance tout à fait originale.

Malgré les charmantes qualités de ses compositions religieuses et mythologiques, Van Dyck est avant tout un portraitiste. Dans le genre du portrait, comme dans tous les genres, il dépend de Rubens : mais il y est davantage lui-même, par l'art qu'il a eu d'allier la vigueur à l'élégance et la beauté de la couleur à une admirable pénétration du caractère et de la pensée de ses modèles.

Il a peint trente-huit portraits de Charles Ier : et le Louvre peut être fier de posséder le joyau de cette série, le *Portrait* du Salon carré (n° 142). Van Dyck est tout entier dans cette page célèbre. A l'harmonie riche et variée des tons, se reconnaît aussitôt l'influence de Rubens : mais quelle délicatesse dans le dessin, quelle élégance et quelle expression dans l'attitude hautaine du fier souverain! Et comme le personnage principal est heureusement placé dans l'ensemble de la scène, de façon à en faire réellement partie, sans que rien trahisse l'apprêt ou le décor si communs dans les portraits de ce genre!

Le Louvre possède deux autres chefs-d'œuvre de van Dyck : deux portraits en pied qui semblent se faire pendant, *un Homme et sa Fille* (n° 148), *une Dame et sa Fille* (n° 149). Les deux petites filles surtout, l'une dans sa robe noire et son jupon jaune, l'autre dans sa robe blanche retroussée, sont deux merveilles de grâce enfantine, sous la prodigieuse richesse du coloris.

Les musées de Dresde, de Munich et de Vienne sont riches en portraits de Van Dyck. Mais c'est surtout en Angleterre, à la National Gallery et dans les collections particulières, qu'il faut

admirer cet art exquis, le plus gracieux et le plus délicat que



PORTRAIT DE GÉRARD SEGHERS, PAR VAN DYCK.

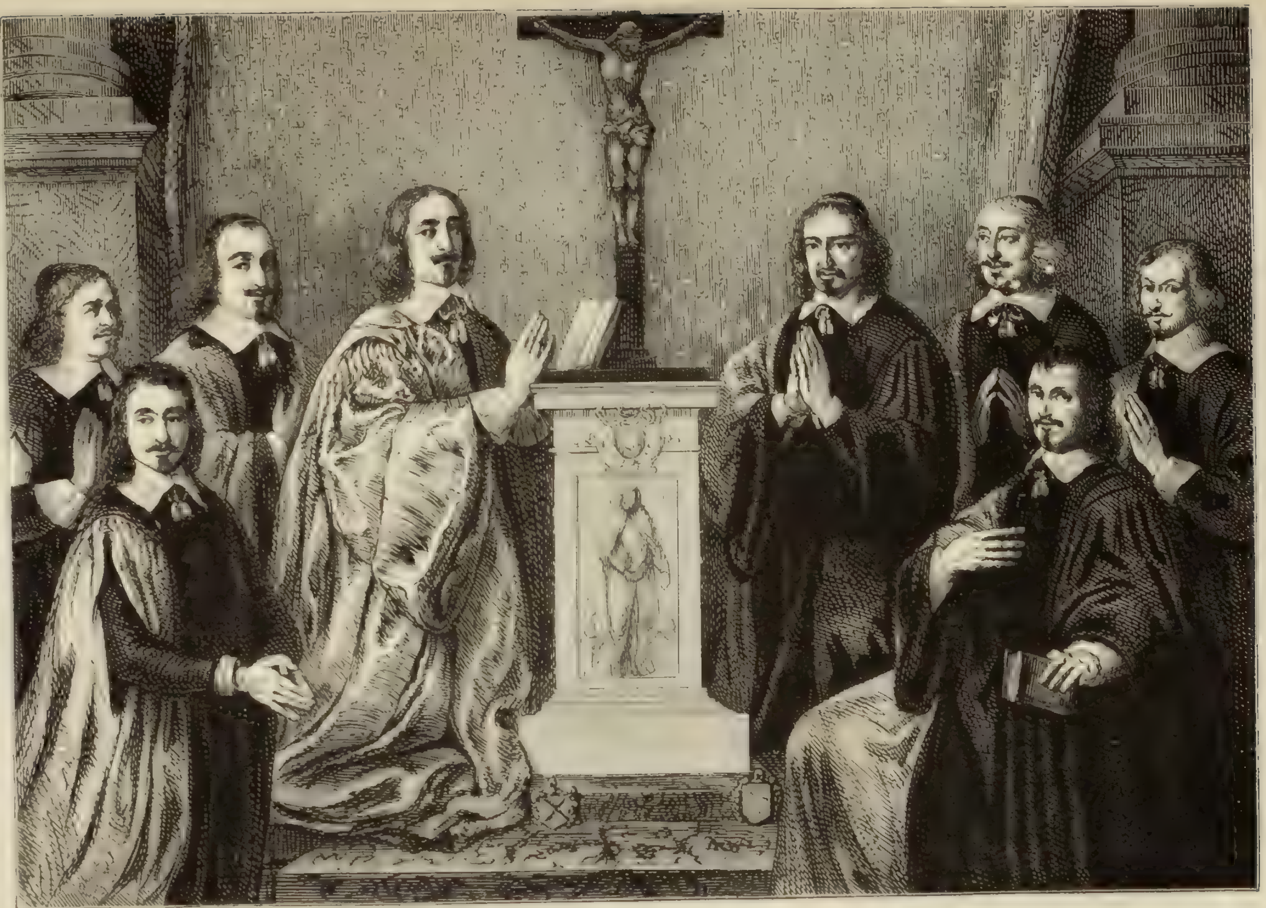
les Flandres aient produit. C'est là que se trouvent les portraits

de ses dernières années, où il semble avoir mis encore plus de distinction et de vie que dans ses ouvrages antérieurs.

Dans le genre du portrait, Van Dyck n'a eu, parmi les peintres flamands, qu'un seul rival : un Bruxellois, PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (1602-1674), qui vécut presque toujours à Paris, où il fut chargé de divers travaux officiels, et collabora plusieurs fois avec son grand et illustre ami Nicolas Poussin. Toutes les œuvres de Philippe de Champaigne manifestent encore un goût de formes vigoureuses et d'énergiques couleurs qui dénote l'artiste flamand. Mais son séjour en France l'a empêché de subir très vivement l'influence de Rubens, et le contact des maîtres français lui a donné une sécheresse de dessin, quelque chose de raide et de froid, qui le distingue entièrement de ses compatriotes. Peut-être Philippe de Champaigne doit-il auss cette froideur générale, la dureté de quelques-unes de ses figures, sa recherche d'expressions à la fois profondes et réservées, à la secte religieuse des Jansénistes, à laquelle il appartenait, et qui s'opposait à tout ce qui, dans un art, peut flatter les sens.

Philippe a peint de grandes compositions religieuses, dont la plupart (au Louvre, au musée de Bruxelles) sont d'une expression assez terne. Une seule présente un intérêt particulier : c'est un grand tableau du musée de Vienne, œuvre bizarre et vraiment saisissante malgré la pâleur du coloris.

Mais Philippe de Champaigne, s'il fut un peintre religieux de second ordre, fut en même temps l'auteur de quelques portraits où une expression de vie grave et profonde s'unit à une extrême habileté d'exécution. Tels sont, au Louvre, le célèbre *Portrait de Richelieu*, d'une facture si sobre et si puissante (nº 87), le *groupe de portraits* de la salle Lacaze, le *Portrait de deux religieuses de Port-Royal* (nº 83), dont l'une est la



Le Prévôt des marchands et les Echevins de Paris, par Philippe de Champaigne. (Musée du Louvre.)

célèbre mère Arnauld, et l'autre la propre fille du peintre; enfin, *Deux portraits de petites filles* (n°s 91 et 92) avec des expressions à la fois enfantines et sérieuses, charmantes et sans grâce. Ajoutons, toutefois, que l'on ne peut se faire une juste idée du génie de Philippe de Champaigne si l'on n'a pas vu, au musée de Munich, son *Portrait de Turenne*, peinture d'une sobriété et d'une puissance si extraordinaires qu'elle nous paraît supérieure aux plus glorieux chefs-d'œuvre de Van Dyck.



CHAPITRE III.

Les petits maîtres flamands.

LES BREUGHEL, TÉNIERS, BRAUWER.

Arrêtons-nous au Louvre, devant un tableau de couleurs bleues et roses, où de lourds paysans joyeusement dansent, boivent, cuvent leur vin. C'est la célèbre *Kermesse, ou Fête de village*, de Rubens (n° 462). Les lignes et les couleurs sont menées avec un tel emportement, un entrain si gai, qu'elles semblent réellement danser devant nous et que leur danse paraît se prolonger indéfiniment dans le fond du tableau.

Nous avons trouvé Rubens à la tête de tous les genres qu'ont cultivés après lui comme de son vivant les Jordaens, les Snyders, les Van Dyck. Nous le retrouvons à la tête d'un genre nouveau, dont sa *Kermesse* est à la fois le chef-d'œuvre et le type, et qui devint bientôt très répandu, commun à la Hollande et aux Flandres. Ce genre consiste dans la peinture de scènes campagnardes, de danses, de réunions de buveurs, d'épisodes empruntés à la vie familière, de sujets un peu comiques, représentés avec une pointe de verve rieuse et de caricature. Est-il besoin de dire que ni les Flamands ni les Hollandais n'ont su atteindre dans ce genre à la plénitude de gaîté et de vie qu'y avait, pour son coup d'essai, mise le peintre de la *Kermesse* du Louvre? L'œuvre de Rubens, malgré la trivia-

lité du sujet, est une œuvre d'art, et d'un art merveilleux. Les peintures de ses successeurs dans ce genre, au contraire, valent surtout par la drôlerie de l'invention, par le comique des poses et des mouvements, par un air amusant de bonhomie simple et sans prétention. Et comme cela est vrai surtout pour les peintres des Flandres, on comprendra que nous nous con-



PÈLERINAGE DE DANSEURS DE SAINT-GUY A EPERNACHT, PAR P. BREUGHEL.

tentions de signaler leurs ouvrages, sans apprécier leur plus ou moins de valeur artistique.

En même temps qu'il relève de la Kermesse de Rubens, le genre dont nous parlons se rattache aussi à un peintre du seizième siècle, PIERRE BREUGHEL LE VIEUX, de Breughel en Brabant, qui, malgré qu'il ait fait comme les autres son voyage d'Italie, évita toujours les grands sujets et se consacra à la représenta-

tion des scènes populaires de son pays (1526-1569). Ses principaux tableaux sont au musée de Vienne : sous des titres pris à l'histoire ou à la religion, *le Massacre des Innocents*, *la Tour de Babel*, ce sont de petites scènes de mœurs campagnardes, empruntant parfois un charme extrême à la naïveté de la conception et au rendu minutieux des innombra-



SOLDATS JOUANT AUX DÉS, PAR BRAUWER.

bles figures. Mais c'est dans le dessin que Breughel le Vieux est vraiment incomparable : le musée du Louvre possède deux ou trois pages de croquis où des têtes difformes ou fantastiques, des corps tordus et grimaçants, dénotent, avec une sûreté de main merveilleuse, un sens étonnant de l'observation et de la fantaisie.

Les deux fils de Breughel le Vieux se sont partagé son héri-

tage artistique. L'un, BREUGHEL DE VELOURS (1569-1625) s'est réservé les petites scènes populaires, les réunions de foules, les groupes d'animaux, etc.; et son *Paradis terrestre* (n° 58), sa *Bataille d'Arbelle* (n° 60), au Louvre, nous montrent les délicates et vibrantes couleurs vertes, rouges et bleues, qu'il aimait



LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, PAR DAVID TÉNIERS.

à y employer. L'autre Breughel, dit BREUGHEL D'ENFER, s'est consacré au contraire aux scènes fantastiques, et plusieurs de ses diableries font songer aux lugubres fantaisies de son prédécesseur Jérôme Bosch.

Mais revenons aux peintres de scènes populaires. Un nom s'impose aussitôt, comme celui du maître du genre dans la peinture flamande : le nom de DAVID TÉNIERS LE JEUNE (1610-

1694), fils d'un peintre médiocre, mais qui se forma surtout dans l'atelier de Rubens. Le roi Louis XIV ayant vu un jour, à Versailles, des tableaux de Téniers, fut indigné de ce qu'on osât lui montrer des scènes aussi peu aristocratiques, et l'on raconte qu'il s'écria : « Otez d'ici ces magots. » Les autres sou-



L'ENFANT PRODIGUE, PAR DAVID TÉNIERS.

verains de l'Europe ne semblent pas avoir partagé l'indignation du pompeux monarque français. Les *magots* de Téniers lui valurent l'honneur d'être nommé peintre de cour et chambellan de l'archiduc Léopold ; ils lui valurent l'amitié du roi d'Espagne, qui fit construire une galerie spécialement destinée à recevoir ses ouvrages. Enfin, le plus puissant des rois, le public, s'enthousiasma tellement de la peinture de Téniers, que

celui-ci put bientôt, avec ses économies, se faire bâtir un somptueux château, et observer les scènes villageoises du haut de ses balcons seigneuriaux. Le nombre de ses tableaux est incalculable : Téniers aimait lui-même à les appeler des *après-midi*, pour indiquer le peu de temps que lui demandait leur exécution. Aussi bien, la valeur artistique de ces ouvrages est-



CRAESBEKE PEIGNANT UN PORTRAIT, PAR CRAESBEKE.

elle assez médiocre; le dessin est correct, les couleurs agréables, mais tout cela sans rien de solide ni d'original. Il y a cependant deux sujets que Téniers traitait de préférence et où il excellait : les *Tentations de saint Antoine*, simples prétextes à faire gambader des figures fantastiques, et les *processions* de confréries et corporations de bourgeois flamands sur les places ou dans les rues de leurs villes. A Saint-Pétersbourg, à Munich, etc., de grands tableaux consacrés à ce genre de sujets

présentent le plus curieux travail de groupement et d'individualisation des figures.

Le rival de Téniers, ADRIEN BRAUWER, est généralement considéré comme d'origine hollandaise. Mais on sait qu'il vécut à Anvers, et la nature de son talent lui donne une place à côté



LES PAYSANS QUI SE BATTENT, PAR BRAUWER.

de Téniers. Il court bien des légendes sur la vie de Brauwer : on raconte qu'il était ivrogne et joueur, au contraire de Téniers, qu'il a vécu dans les cabarets des environs d'Anvers, avec son ami le boulanger CRAESBEKE, à qui il a appris la peinture et qui a imité sa manière. Quoi qu'il en soit de ces faits, il est certain que Brauwer est mort très jeune, et qu'il a connu

infiniment mieux que Téniers les mœurs de cabarets dont il a fait sa spécialité. Téniers a plus de fantaisie et de grâce : Brauwer est plus strictement observateur et réaliste. Il y gagne d'avoir pu mettre, dans quelques-uns de ses tableaux



L'EMPLATRE, PAR BRAUWER.

du Louvre, de Bruxelles, de Munich, de Francfort, une vie assez intense et une singulière justesse d'expression. Mais pour lui, comme pour Téniers, comme pour Craesbeke, il est plus facile de s'amuser à la vue de leurs ouvrages que d'en détailler les qualités artistiques.

Avant de quitter la peinture flamande du dix-septième siècle, signalons encore quelques petits maîtres intéressants :



LES TROIS FUMEURS, PAR BRAUWER.

le portraitiste CAMILLE DE VOS (1585-1657), qui arrive souvent à des effets d'un réalisme très intense; PIERRE NEEFS (1578-1656), et son maître HENRY VAN STEENWYCK, peintres d'architectures,

d'intérieurs d'églises, etc.; le peintre de fleurs, Daniel Seghers, dit le *Jésuite d'Anvers* (1590-1661), qui eut souvent l'honneur d'encadrer de ses gracieuses fleurs des *Vierges* de Rubens et



La Leçon de flageolet, par D. Téniers.
(Musée de Montpellier.)

de Van Dyck; Gonzalez Coques (1614-1684), auteur de curieux intérieurs flamands; les paysagistes Abraham Goyaerts (1589-1626), Huysmans de Malines (1648-1727), et Jean Siberechts (1627-1703), artiste trop peu connu, dont un paysage, au musée de Munich, semble contemporain de Corot ou de Théodore Rous-

seau. La plupart de ces peintres sont nés ou ont vécu à Anvers, qui est restée, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, la capitale artistique des Flandres.

Enfin, il y a un peintre flamand qui, comme Philippe de Champaigne, appartient en partie à la France. C'est le Bruxellois Franz van der Meulen (1634-1690), qui, appelé en France par Colbert, exécuta d'abord des tapisseries, et fut chargé, peu de temps après, de suivre le roi Louis XIV dans toutes ses campagnes et de peindre les batailles, sièges, etc., que le premier peintre du roi, Le Brun, ne jugeait pas dignes de son pinceau. C'est à ce point de vue historique que les ouvrages de van der Meulen sont spécialement curieux. Les principaux se trouvent à Versailles : de même que ceux du Louvre, ils suppléent à une absence complète d'originalité artistique par beaucoup de légèreté, de mouvement, de précision et de verve. C'est encore l'héritage de Rubens qui alimente le petit art de Van der Meulen.

A la fin du dix-septième siècle, la fièvre communiquée par Rubens aux peintres de son pays semble s'éteindre brusquement. Le grand courant qui avait produit tant de chefs-d'œuvre dans tous les genres s'arrête tout à coup, et jusqu'aux premières années de notre siècle, la peinture flamande ne compte plus dans l'histoire de l'art.



TROISIÈME PARTIE.

LA PEINTURE HOLLANDAISE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Pendant que les Flandres, avec Rubens, modifiaient leur peinture au contact de l'art italien, la Hollande marchait de plus en plus vers un art original et indépendant de toute influence extérieure. Aussi allons-nous trouver chez les peintres hollandais du dix-septième siècle des caractères absolument distincts de ceux que nous venons de voir chez les peintres flamands; et il nous faut, avant tout, indiquer rapidement ces caractères, avec les causes qui les ont produits.

La peinture hollandaise s'explique d'abord par le tempérament particulier de la race hollandaise. Celle-ci est une race du Nord, calme, ennemie de toute passion vive, extrêmement soigneuse de la propreté extérieure, poussant jusqu'à la minutie les moindres préoccupations de la vie de tous les jours. Le calme, l'absence de toute passion vive, une minutie réaliste



Portrait de Rembrandt, par lui-même.

qui met un soin égal à reproduire tous les détails d'un objet : tels sont aussi les caractères dominants de la peinture hollandaise.

Une autre influence est celle de la religion. Les Flamands, pour la plupart, étaient catholiques. Ils ont continué, comme les Italiens, à peindre des sujets religieux. Les Hollandais, au contraire, sont protestants, et d'un protestantisme rigide qui leur fait considérer comme une idolâtrie coupable toute représentation d'une scène religieuse. Aussi ne verrons-nous guère de tableaux religieux parmi les ouvrages des maîtres hollandais. Quelques-uns d'entre eux, comme Rembrandt, ont bien conservé parfois des titres empruntés à la religion : mais il n'y a plus trace chez eux de la grandeur ou du pathétique qui apparaissaient encore chez Rubens et ses successeurs. Les seuls sujets que chérissent les Hollandais, ce sont les scènes de la vie habituelle, les intérieurs paisibles, les paysages simples et tranquilles de leur pays, les portraits.

Une influence considérable a encore été exercée sur la peinture hollandaise par la nature même du climat de la Hollande. L'Italie est une contrée méridionale, où le soleil brille vivement et sans interruption, où la lumière éclaire toutes choses d'une façon également chaude et pleine, et où, par suite, les yeux s'attachent à distinguer les formes et les couleurs plutôt que les jeux de lumière. Sans être tout à fait dans le même cas, les Flandres sont encore, relativement à la Hollande, un pays méridional, et nous savons que leur peinture dépend en un certain degré de celle de l'Italie. En Hollande, au contraire, les couleurs sont peu variées, et il n'y a, pour les éclairer, qu'un faible soleil intermittent, qui projette sur elles des rayons maigres et inégaux. Mais, par cela même que la lumière est,

dans ce pays, changeante et faible, elle se remarque davantage, attire davantage l'attention, et offre aux yeux une plus grande variété de nuances. Aussi les peintres hollandais ont-ils été surtout préoccupés de la lumière. Leur coloris n'a plus rien de la force et de l'ardeur du coloris italien ou flamand : ils excellent, en revanche, à saisir les effets délicats des rayons lumineux sur les objets. Beaucoup de leurs tableaux sont uniquement des recherches de *clair-obscur*, c'est-à-dire d'opposition graduée de lumières et d'ombres : çà et là, ils introduisent des touches colorées, qui font d'autant plus d'impression qu'elles sont plus rares, et qui doivent elles-mêmes leur principal intérêt à la façon dont elles sont éclairées.

Enfin, un dernier caractère de la peinture hollandaise est la multiplicité des genres, et la façon exclusive dont la plupart des peintres se sont attachés à tel ou tel genre en particulier. Il convient, pour ce motif, de considérer séparément les principaux de ces genres. Nous examinerons, les uns après les autres, les peintres d'histoire et de portrait, les peintres de sujets anecdotiques à la façon de Téniers, les peintres d'intérieurs, les peintres d'animaux et de nature morte, fruits, fleurs, etc., les peintres de paysage et les peintres de marine.

CHAPITRE II.

Peintres d'histoire et de portrait.

REMBRANDT, FRANZ HALS.

C'est dans ce genre qu'il convient de ranger le plus célèbre et le plus grand des peintres hollandais, REMBRANDT VAN RYN (1607-1669). Ce maître merveilleux est né à Leyde : son père, Harmen Gerritz van Ryn, était meunier. Après avoir abandonné des études classiques déplorablement engagées, le jeune Rembrandt fréquenta les ateliers de divers peintres, qu'il quitta les uns comme les autres, ne pouvant trouver une direction qui lui convînt. Il se retira dans le moulin de son père, se livra tout entier à l'étude de la nature, et s'attacha surtout à approfondir les effets de l'ombre et de la lumière. Sa renommée, qui fut très rapide, l'obligea bientôt à s'installer à Amsterdam, où il eut de nombreux élèves. Il y vécut toute sa vie, sans autre événement que plusieurs mariages successifs et l'acquisition d'une fortune considérable, qu'il perdit bientôt, sous l'influence sans doute de sa passion pour les gravures, tableaux et objets d'art de toute sorte. Mais la misère n'eut pas de prise sur son courage, et n'obscurcit point son génie : c'est de cette époque si triste de sa vie que datent ses œuvres les plus fameuses. Il mourut à Amsterdam, dans un dénûment complet : on dut l'enterrer aux frais de la charité publique.



RUTH ET BOOZ, PAR REMBRANDT.

Rembrandt est véritablement le roi de la lumière. Sans autres sujets que l'opposition de l'ombre et des rayons lumineux, il a su faire des ouvrages aussi riches et aussi variés que les plus éclatantes symphonies de couleurs de Rubens. Mais il a été encore quelque chose de plus : ses portraits surtout, en



Portrait d'homme, par Rembrandt.

outre du charme que leur donne leur mystérieuse et puissante lumière, sont des prodiges de modelé, d'expression et de vie. Son chef-d'œuvre dans ce genre est un portrait du Louvre, au Salon carré, représentant une *Dame hollandaise* (n° 419). Aucun effort à embellir les traits, et cependant quel charme de séduction féminine dans cette figure, que met en relief une lumière délicate et vive! Le Louvre possède aussi quelques-

uns des nombreux portraits que Rembrandt a faits de lui-même, à tous les âges de sa vie. Celui du Salon carré, le der-



CORNEILLE-NICOLAS ANSLO, EAU-FORTE DE REMBRANDT.

nier en date de ceux que l'on ait (n° 115), peut servir de type à tous les portraits où l'effet principal vient du clair-obscur. Au lieu d'opposer vivement les chairs au fond sombre, comme

font la plupart des portraitistes, Rembrandt mêle, pour ainsi dire, le ton des chairs et celui du fond, donnant ainsi à son



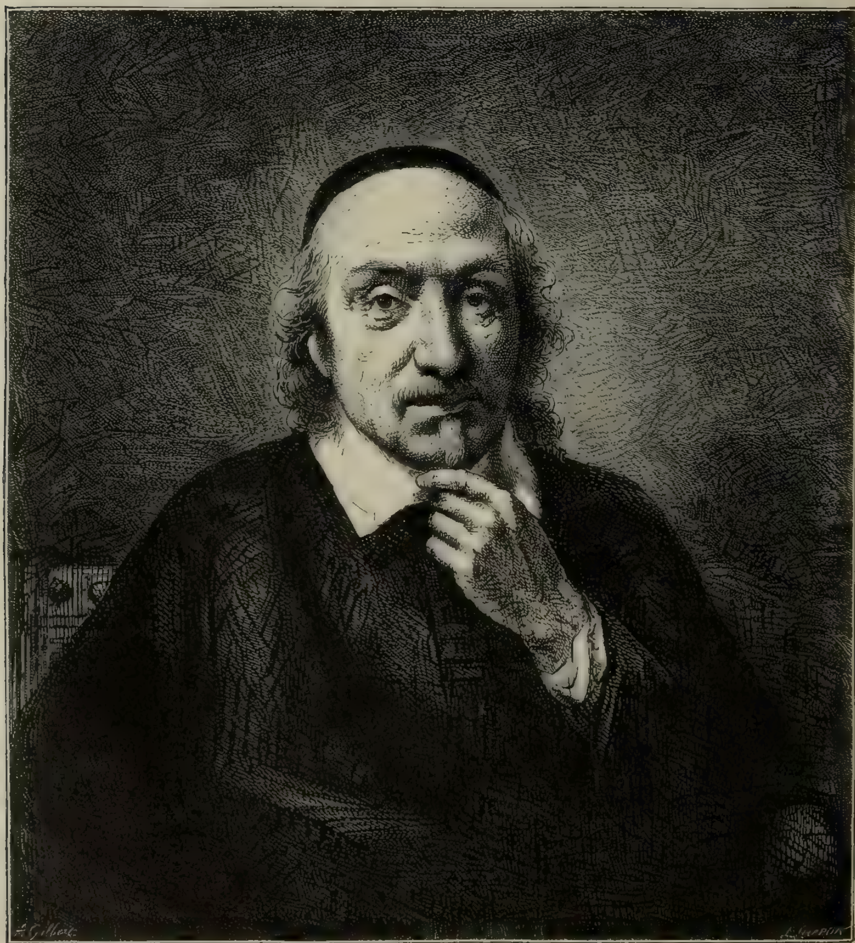
Portrait d'homme, par Rembrandt.
(Musée de Saint-Pétersbourg.)

œuvre un caractère à la fois réel et fantastique. Deux autres *Portraits de lui-même*, au Louvre (nos 414 et 413), sont également bien caractéristiques de sa manière. Le second surtout doit un attrait extraordinaire à sa lumière rousse, d'une



Chef maure, par Ferdinand Bol.

transparence incroyable, avec le scintillement de deux chaînettes d'or sur la toque et le manteau noirs. Au musée de Dresde, le grand portrait où Rembrandt s'est représenté avec



PORTRAIT D'HOMME, PAR NICOLAS MAAS.

sa femme Saskia assise sur ses genoux est une composition pleine de vie et de bonne humeur. Mais bien plus admirable encore est, dans le même musée, un portrait de cette Saskia, seule, peinte en buste, avec un grand chapeau. La

lumière éclaire la petite figure mutine et enjouée de la jeune



Jésus devant Pilate, par Rembrandt.

femme avec une intensité et une richesse de nuances mer-

veilleuses, donnant un éclat superbe à quelques tons de rouge



La Dévideuse, dessin de N. Maas.

et de bleu qui apparaissent sur le fond sombre du tableau.

A mi-chemin entre le portrait et la grande composition, il



Portrait de van den Heuvel, par Cyens

faut ranger des tableaux qui tiennent de l'un et de l'autre, et qui passent justement pour les chefs-d'œuvre de Rembrandt : *la Leçon d'anatomie du professeur Tulp*, au musée de la Haye, représentant des médecins qui étudient un cadavre, et la fameuse *Gilde des arquebusiers* d'Amsterdam que l'on a improprement appelée la *Ronde de nuit* (au musée d'Amsterdam), réunion de bourgeois en grand costume, présentés dans un clair-obscur tout à fait étonnant.

Parmi les grandes compositions de Rembrandt, les unes sont simplement des effets de lumière; à ce genre appartiennent, les *Deux Philosophes* du Louvre (n°s 408 et 409); les autres, les moins nombreuses et les plus belles, contiennent, en même temps que des contrastes de lumières, des contrastes d'expressions, et font servir le clair-obscur à rendre plus saisissants les sujets mêmes qu'ils représentent. L'espace nous manque pour analyser comme il conviendrait les compositions de Rembrandt qui relèvent de cette seconde catégorie. A peine pouvons-nous signaler, au musée de la Haye, la célèbre *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple*; au musée de Dresde, *Abraham et Sarah en prière;* au musée de Munich, six petits tableaux représentant des épisodes de la vie et de la Passion du Christ. Au Louvre, nous ne pouvons ranger dans les ouvrages de cette sorte que l'*Ange Raphaël quittant la famille de Tobie* (n° 404), et les *Pèlerins d'Emmaüs* (n° 407); mais ces deux tableaux sont, à notre avis, avec quelques-uns de ceux de Munich, et un tableau de Saint-Pétersbourg, les plus beaux de Rembrandt. Dans *les Pèlerins d'Emmaüs*, la lumière est répandue sur toute la toile; de la nappe, où elle a son foyer, elle rayonne dans la salle, avec des dégradations délicates et charmantes. Mais, en outre de cet effet de clair-obscur, l'œil est ravi



Portrait de famille, par Pieter Mierevelt. (Musée de Brunswick.)

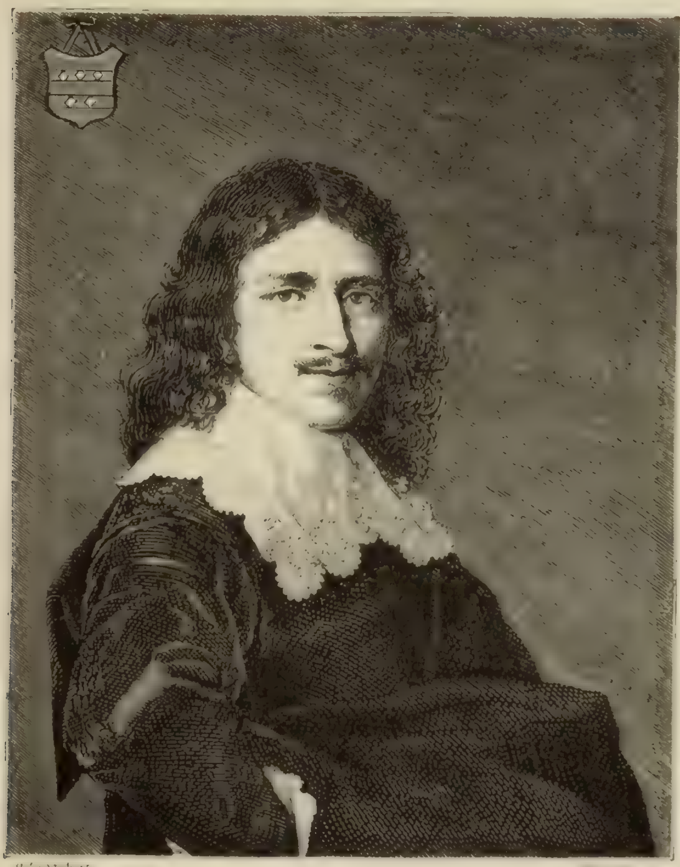
par la force des couleurs, de celles de la robe du Christ, notamment, où les teintes roses et violettes se combinent en un



PORTRAIT D'HOMME, PAR ANTHONY PALAMÈDES. (Musée de Bruxelles.)

ton général d'une chaleur vibrante. Et quelle exactitude, quelle netteté, quelle profondeur dans les expressions! Elles donnent au tableau un caractère de haute et religieuse grandeur, mal-

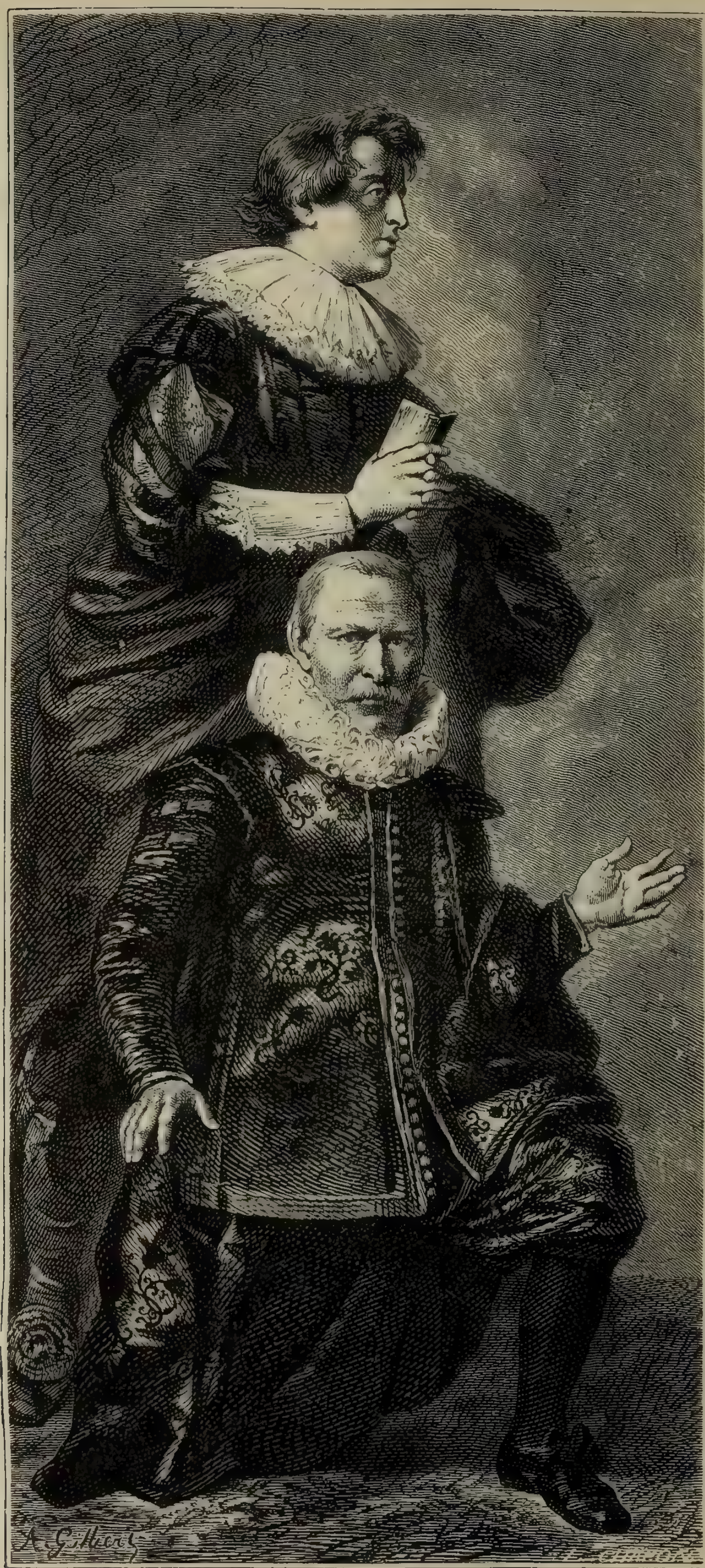
gré la vulgarité du décor. Quelle extase sereine dans les traits du Christ! Et comme les deux disciples témoignent bien, par leurs gestes, de leur subite surprise, tandis que le domestique



JAN NICLAESZ GAEL, PAR A. PALAMÈDES.

continue à les servir avec l'indifférence qui caractérise sa profession!

Pareillement, l'*Ange Raphaël* est une scène d'une vérité, d'une expression et d'une couleur admirables. L'émotion des



Volet de triptyque, par T. de Keyser.



Volet de triptyque, par T. de Keyser.

personnages se traduit à merveille dans chacune de leurs attitudes. Et au-dessus de la scène, l'ange s'envole avec un mouvement si noble et si juste, que l'éclat de sa tunique blanche en semble scintiller et miroiter au soleil.

Rembrandt n'est pas seulement un peintre : il est, de l'aveu de tous, le plus grand et le plus habile des graveurs. C'est dans ses dessins et ses eaux-fortes qu'il faut chercher le plus pur de son génie : portraits, scènes religieuses ou fantastiques, paysages d'une réalité pleine de poésie, tout cela est du domaine de ce maître, et lui fournit l'occasion d'impérissables chefs-d'œuvre. *Abraham et Isaac*, le *Moulin*, le portrait d'*Anslo* que nous reproduisons ici, suffisent à faire apprécier le charme et la variété des eaux-fortes de Rembrandt.

L'influence de Rembrandt n'a pas été aussi universelle en Hollande que l'avait été dans les Flandres celle de Rubens. Mais plusieurs des élèves ou imitateurs du maître hollandais nous ont laissé des œuvres où perce encore comme un reflet de son génie. Qu'il nous suffise de citer Gerhardt van den Eeckhout (1621-1674), auteur de fortes et lumineuses compositions; Aart van Gelder (1645-1727), Philippe de Koninck (1619-1689); et surtout les deux plus célèbres, Govaert Flinck, de Clèves (1615-1660), et Ferdinand Bol, de Dordrecht (1610-1681). Tous deux ne sont plus, en réalité, que des portraitistes. Le *Portrait de jeune fille* du Louvre (nº 172) nous fait voir chez Flinck une manière plus claire, plus colorée, mais bien moins profonde que celle de Rembrandt. Ferdinand Bol représente un cas plus singulier. Dans quelques-uns de ses portraits il est fort original, et emploie des tons chauds et légers qui n'ont rien à voir avec la facture de Rembrandt; le fameux *Portrait d'un mathématicien*, au Louvre, peut nous donner l'idée de cette manière



Officiers du corps des archers de Saint-Adrien, par Jean Ravesteyn. (Musée de Harlem.)

très personnelle. Ailleurs, au contraire, Bol imite Rembrandt au point de paraître le décalquer; le musée d'Amsterdam, les musées de Dresde et de Munich, possèdent ainsi des Bol qu'on prendrait pour de mauvais Rembrandt. A cette catégorie appartient encore le *Chef Maure*, dont on ne saurait nier l'analogie



PORTRAIT D'HOMME, PAR FRANZ HALS.

avec divers portraits de Rembrandt, notamment le célèbre *Portrait d'homme* du musée de Saint-Pétersbourg.

Parmi les peintres hollandais qui relèvent de Rembrandt, NICOLAS MAAS (1632-1693) fut l'un des plus habiles. Les musées de Hollande possèdent plusieurs petits tableaux de ce peintre représentant des scènes de la vie populaire hollandaise : la *Fi-*

leuse du musée d'Amsterdam est le chef-d'œuvre de ce genre, où Maas a mis une extrême justesse de dessin, des effets de lumière très heureux, et certains tons rouges tout à fait caractéristiques. Mais le genre préféré de l'auteur de la *Fileuse* était le portrait; le *Portrait d'homme* que possède depuis peu



PORTRAIT DE FEMME, PAR FRANZ HALS.

la National Gallery a plus d'une qualité qui rappelle les vigoureux portraits de Rembrandt.

Deux tableaux occupaient la place d'honneur, vis-à-vis l'un de l'autre, dans l'ancien musée d'Amsterdam. L'un était la célèbre *Ronde de nuit* de Rembrandt, pour conserver à ce chef-d'œuvre son ancien nom, l'autre était un grand tableau de



Jan Barentz, par Franz Hals.



PORTRAIT DE FEMME, PAR FRANZ HALS.

Van der Helst (1612-1670) représentant *un banquet*. Van der Helst est loin cependant d'avoir eu le génie de son illustre rival : c'est un portraitiste habile, consciencieux, honnête, mais en somme assez froid. Ses figures, d'un dessin ferme et net, sont modelées sans grande originalité; en revanche, il lui arrive parfois de rehausser d'une façon saisissante le noir soyeux des costumes par le voisinage de riches tapis aux couleurs voyantes. Le Louvre possède un modèle excellent de la manière de Van der Helst dans une réduction faite par lui-même (n° 197) d'un grand *Jugement du prix de l'arc*, du musée d'Amsterdam, bien supérieur suivant nous au célèbre *Banquet de la garde civique*, l'ex-pendant de la *Ronde de nuit*.

Avant Rembrandt, trois peintres, d'inégale renommée, avaient porté à un haut degré d'originalité et de perfection, en Hollande, le genre du portrait. Le premier en date comme en célébrité est Michel Van Mierevelt, de Delft (1567-1641), qui travailla surtout à la Haye, et avec une fécondité si extraordinaire qu'il évaluait lui-même à dix mille le nombre de ses portraits. La plupart sont des peintures très soignées, très finies, très agréables à l'œil avec leurs effets de collerettes blanches et de robes noires, mais en somme bien peu sont des œuvres vivantes et personnelles. Certaines collections particulières, en Hollande et à Paris, contiennent, avec le musée de Brunswick, es chefs-d'œuvre du portraitiste de Delft.

A côté de lui, citons Thomas de Keyser, d'Amsterdam (1595-1679), auteur de superbes portraits et de quelques compositions vigoureuses et sobres; et Jan van Ravestyn (1580-1665), auteur d'un des tableaux les plus remarquables du musée de Harlem, des *Archers se rendant au tir*. Deux *Portraits d'homme*, au musée de Munich, œuvres authentiques de Ravestyn, dénotent



Le Repas des archers de Saint-Adrien, par Franz Hals. (Musée de Harlem.)

chez lui un beau sentiment du caractère et de la physionomie.



L'Homme debout, dessin de Franz Hals.

Mais il est temps que, après avoir signalé encore les portraitistes Ovens (1619-1678) et Anthony Palamèdes (1600-1673), nous disions quelques mots du peintre qui occupe avec Rembrandt

le premier rang dans l'école hollandaise, et que l'on peut consi-



JEUX D'ENFANTS, PAR FRANZ HALS.

dérer comme le plus extraordinaire des portraitistes : de FRANZ HALS. Né en Belgique, il appartient cependant à la Hollande par les caractères de son art. Mais, pendant que ses confrères

hollandais négligeaient les effets de couleurs pour s'occuper surtout des jeux de lumière, lui, tout en étudiant la lumière



LA FILLETTE AU VERRE, PAR DIRK HALS.

dans ses plus intimes secrets, a gardé un goût tout flamand pour les couleurs éclatantes. Il a su allier ce goût avec une précision merveilleuse, un souci constant de la réalité, et, par-dessus tout, avec une puissance de vie absolument incompa-

rable. C'est en Hollande, et spécialement à Harlem, que sont



PORTRAIT D'HOMME, PAR FRANZ HALS.

les chefs-d'œuvre de Hals : au premier rang le *Repas des ar-*

chers de Saint-Adrien, admirable composition où l'air circule largement, où chacun des personnages nous apparaît vivant et prêt à se mouvoir. Mais si le musée de Harlem détient le plus pur du génie de Hals, il n'y a pas en Europe de musée qui ne puisse se vanter de quelque chef-d'œuvre de ce maître. A Paris, diverses collections particulières possèdent des portraits superbes, que l'on peut voir, de temps à autre, dans les expositions de maîtres anciens. Le Louvre nous montre un *Portrait de Descartes* (n° 190), un *Portrait de jeune Bohémienne* (galerie Lacaze) et un grand tableau nouvellement acquis, où se trouve représentée une famille hollandaise se reposant en plein air. Avec les grands tableaux de Harlem, ce tableau du Louvre est le plus parfait modèle de l'art de Franz Hals. Les visages, si vrais dans leur expression, sont d'une variété surprenante. Le peintre flamand se reconnaît à la richesse des couleurs chaudes et brillantes, et nous devinons le Hollandais dans l'étonnant effet de lumière qui colore et fait paraître transparents les visages de la nourrice et des enfants. Pour la première fois, l'air joue un rôle dans la peinture. Ces riants petits visages sont tout imprégnés de sa fraîcheur : leurs joues grassouillettes et leurs malins yeux semblent frémir au contact de cette atmosphère matinale.

Né à Malines en 1581, Franz Hals s'établit de bonne heure à Harlem, où il mena une existence vide de toute aventure, et uniquement occupée à de continuelles recherches artistiques. Toujours mécontent de lui-même, il s'est créé, pour les abandonner l'une après l'autre, trois ou quatre manières successives. Une légende, aujourd'hui démentie, affirmait que Franz Hals était un ivrogne émérite, ne travaillant que lorsqu'il était complètement gris. On est même allé jusqu'à dire que ses habi-



Réunion de famille dans un jardin, par Franz Hals. (Musée du Louvre.)



PORTRAIT D'UN CAVALIER, ATTRIBUÉ A D.RK HALS.

tudes d'ivrognerie lui avaient donné avant l'âge un tremble-



LA CONVERSATION, PAR DIRK HALS. (Musée de Lille.)

ment nerveux, et que le caractère heurté de sa dernière manière

résultait simplement de cette infirmité. A défaut même des preuves matérielles qui détruisent cette légende, il suffirait de regarder le portrait de famille du Louvre, d'une facture si ferme et si réfléchie, pour se convaincre que Franz Hals pouvait peindre des chefs-d'œuvre en dehors de ses heures d'ébriété.

C'est à Harlem que mourut ce grand artiste, en 1666. Son fils, Dirk Hals, sans avoir eu le génie de son père, a peint certaines scènes de genre d'une délicatesse enjouée et brillante.



CHAPITRE III.

Peintres de sujets anecdotiques.

LES VAN OSTADE, STEEN, TERBURG, VERMEER.



PORTRAIT DE GÉRARD TERBURG.

Pusieurs peintres hollandais ont repris les sujets et la manière de Breughel et de Téniers; mais le tempérament de leur race les a généralement conduits à représenter ces scènes joyeuses et populaires avec plus de minutie, plus de variété, plus de réalisme, que leurs émules flamands, mais aussi avec moins de verve comique. Au premier rang de ces peintres, il faut citer ADRIEN VAN OSTADE (1610-1685), de Harlem, et son frère ISAAC (1613-1654). Adrien, élève de Franz Hals, aime, comme Teniers, les danses villageoises, les réunions de buveurs et de fumeurs dans les cabarets, etc. Mais il y met une préoccupation tout autre. Il cherche à rendre exactement le caractère de ces braves gens, leur bonhomie rustique, leur

innocente malice. Souvent même ses scènes n'ont plus rien de comique : tel l'admirable tableau du Louvre où il s'est représenté avec toute sa famille (n° 369). Adrien s'y montre ce qu'il est presque partout : un observateur sagace et fin, habile aux jeux de lumière les plus délicats.

L'absence de toute intention comique apparaît davantage



INTÉRIEUR DE CABARET, PAR ADRIEN VAN OSTADE.

encore dans les tableaux du frère cadet d'Adrien, ISAAC VAN OSTADE. Celui-là s'attache surtout à reproduire d'une façon réaliste et familière les scènes de la vie bourgeoise et rustique : il peint des *Patineurs*, des *Haltes de Voyageurs à la porte d'auberges*, etc., charmants tableaux de mœurs, d'une composition simple et sans prétention.

A la même tendance se rattache ESAIAS VAN DE VELDE, de Harlem (né vers 1587), auteur de nombreuses *Conversations*, de

Combats de cavalerie, de *Disputes de taverne*, où il a déployé une vigueur heurtée et un peu brutale qui rappelle Franz Hals.

Voici au contraire un peintre hollandais qui semble avoir



LES JOUEURS DE CARTES, PAR ADRIEN VAN OSTADE.

plutôt cherché à rendre plus marqué et plus bruyant le comique de Téniers : JEAN STEEN (1636-1689), le plus hardi et en même temps le plus personnel des peintres de cabarets. La verve de Steen est intarissable : il plaisante sans pitié les personnages qu'il nous montre dansant, buvant, ou dormant d'un

lourd sommeil d'ivrogne. Et le même peintre a su, dans quelques petits tableaux d'un genre plus réservé, se montrer le plus délicat, le plus élégant des coloristes hollandais. Nous n'en voulons pour exemple qu'un petit tableau récemment acquis au Louvre, et représentant une charmante jeune femme en toilette de satin.



BUVEURS, PAR A. VAN OSTADE.

A mi-chemin entre les peintres d'anecdotes comiques et populaires, et les peintres d'intérieurs bourgeois, se place un maître qui tient de l'un et de l'autre de ces genres : GÉRARD DOV, de Leyde (1598-1674), l'auteur de la célèbre *Femme hydropique* du musée du Louvre. Son coloris, que les années ont en général fort endommagé, n'a pas la délicatesse de celui des peintres que nous allons étudier après lui : mais le réalisme de ses peintures, ses expressions vives et naturelles, son art de

peindre sans vulgarité des scènes vulgaires, tout cela lui donne un charme caractéristique où contribue encore l'étonnante minutie de son dessin. Le Louvre possède un autre de ses chefs-



LE CAVALIER, PAR ESAIAS VAN DE VELDE.
(Musée de Rotterdam.)

d'œuvre : *la Lecture de la Bible* (nº 129) : une aimable lumière, venant d'une fenêtre encadrée de verdure, se joue discrètement sur le visage de deux vieilles gens qu'elle montre dans la simplicité gracieuse de leurs attitudes. Le musée de la Haye se glorifie d'avoir un Dov également célèbre, *la Jeune Couturière*, assise dans une vaste chambre, auprès du berceau

de son enfant. Mais c'est au musée de Dresde qu'il faut chercher les chefs-d'œuvre de cet aimable peintre, notamment son



LE REPAS DE FAMILLE, PAR JEAN STEEN.

Portrait d'un écrivain appuyé au rebord d'une fenêtre, et taillant sa plume en pleine lumière.

Nous arrivons maintenant aux peintres qu'on nomme les

petits Hollandais, et qui, avec des talents à peu près égaux.



LE « BENEDICITE », PAR JEAN STEEN.

se sont attachés à reproduire des scènes de la vie bourgeoise et

mondaine de leur pays. Leurs tableaux sont les miracles de la



Fragment d'un tableau de Metsu.
(Musée du Louvre.)

patience, de l'habileté, de la délicatesse d'observation. Composés toujours d'une façon très séduisante, finement dessinés,



Dame hollandaise lisant une lettre, par Terburg.

ils doivent le plus gros de leur charme au coloris papillotant



PORTRAIT D'HOMME, PAR TERBURG.

et vivement éclairé des robes et des accessoires. Le premier en date comme en talent de ces maîtres de second ordre, est

Gérard Ter Borgh ou Terburg, de Zwoll (1608-1681) qui, après avoir parcouru l'Allemagne et l'Italie, fut appelé à la cour de



Jeune femme et cavalier, par Terburg.

Madrid, où la délicatesse élégante de sa manière lui valut une énorme faveur. Mais les jalousies qu'il y excita l'obligèrent

bientôt à s'enfuir : il séjourna quelque temps à Paris, puis s'établit définitivement à Deventer, non loin de sa ville natale.



GROUPE TIRÉ DU « MARCHÉ AUX HERBES » DE METSU.

Terburg a peint environ quatre-vingt-dix tableaux, dont la plupart représentent des dames recevant des amis, des servantes à leur ouvrage, etc. Dans ces petits sujets, il a montré des qualités de dessinateur tout à fait hors de pair, et nul n'a

su piquer plus à propos de légères touches de couleurs vives, faire chatoyer sous une lumière douce les belles robes de satin.



FIGURE TIRÉE DU « MARCHÉ AUX HERBES », PAR METSU.

Le *Conseil paternel* du musée d'Amsterdam, les *Conversations* de Saint-Pétersbourg et de la Haye, la *Jeune dame à l'aiguière* de Dresde, le grand *Intérieur de chaumière* de Munich, divers tableaux renommés de Berlin, représentent parfaitement l'art

de Terburg. Mais son œuvre la plus célèbre est un tableau du Salon carré, au Louvre, *Un Militaire remettant des pièces*



Portrait de G. Terburg le Vieux.
(Fac-similé d'un dessin fait par son fils Moses.)

d'or à une jeune femme (n° 526). Ajoutons que Terburg a été un portraitiste de premier ordre, plein de vigueur et de délicatesse.



La Liseuse, par van der Meer, de Delft.
(Musée de Dresde.)

Le tableau de Terburg a pour voisin, au Salon Carré, un tableau du même genre, chef-d'œuvre de Gabriel Metsu, de Leyde (1615-1665), qui fut élève de Terburg et vécut à Ams-



Portrait de Gérard Dov, par lui-même.
(Musée de Brunswick.)

terdam. Comme Terburg, qu'il s'efforce toujours d'imiter, Metsu choisit ses sujets dans la vie de la société élégante et de la haute bourgeoisie. Inférieur à son maître pour la puissance et l'originalité de la composition, il le dépasse souvent par le

merveilleux fini de son exécution. Citons parmi ses tableaux les plus renommés, en outre de celui que nous venons de mentionner, le *Marché aux Herbes* du Louvre, le *Déjeuner* et le



La Servante, par van der Meer, de Delft.

Vieux Bureau d'Amsterdam, les *Marchands de volailles* et la *Brodeuse de dentelle* de Dresde, la *Jeune Musicienne* de Cassel, etc.

Franz Mieris le Père (1635-1681) et l'Allemand Netscher (1636-

1684) ont peint, eux aussi, des sujets du même genre. Le pre-



LA SERVANTE ENDORMIE, PAR VAN DER MEER, DE DELFT.

mier est un coloriste vigoureux et hardi, mais n'a plus rien de la délicatesse de Metsu et de Terburg. Le second, au con-

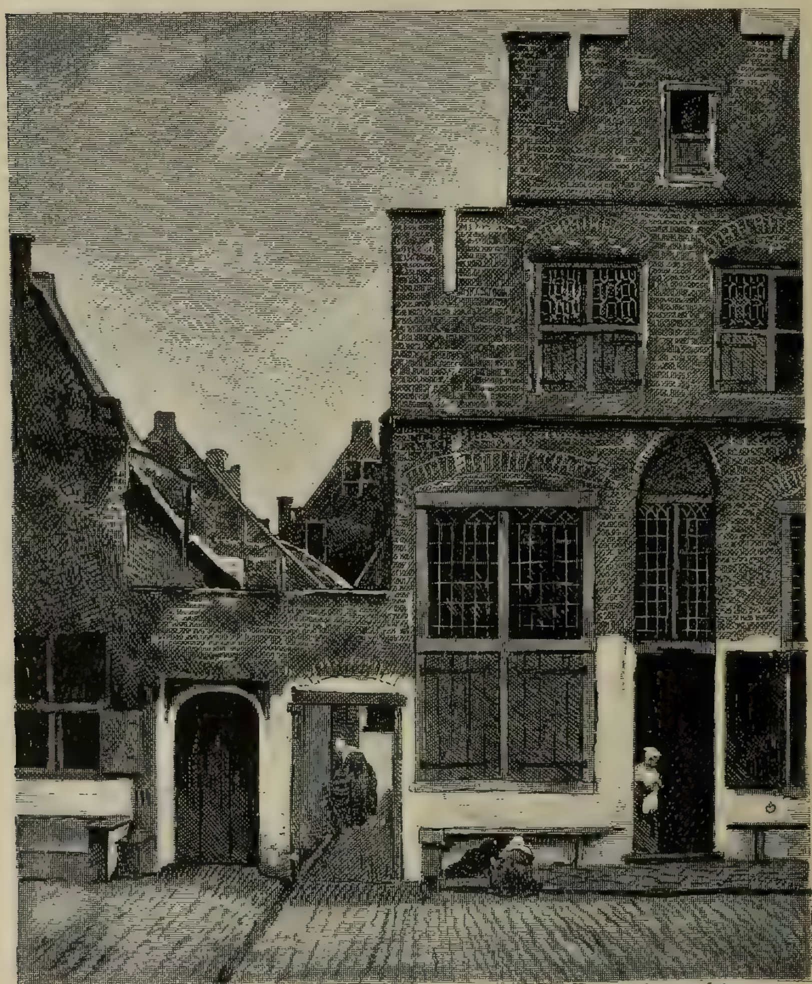
traire, sait parfois mettre une expression tendre et musicale dans ses adorables petits tableaux, dont plusieurs dépassent



Portrait de van der Meer, peint par lui-même.

en minutieuse perfection ceux de ses plus illustres confrères hollandais. Notre Louvre a le bonheur de posséder deux de

ces petits chefs-d'œuvre (n° 358-359) auxquels il faut joindre la *Marchande à son comptoir* de Vienne, et les deux *Ateliers de*



UNE RUE A DELFT, PAR VAN DER MEER, DE DELFT.
(Musée Six, à Amsterdam.)

peintre de Dresde, dont l'un nous donne le portrait de Miéris lui-même.

Il s'est trouvé au dix-septième siècle, en Hollande, un pein-

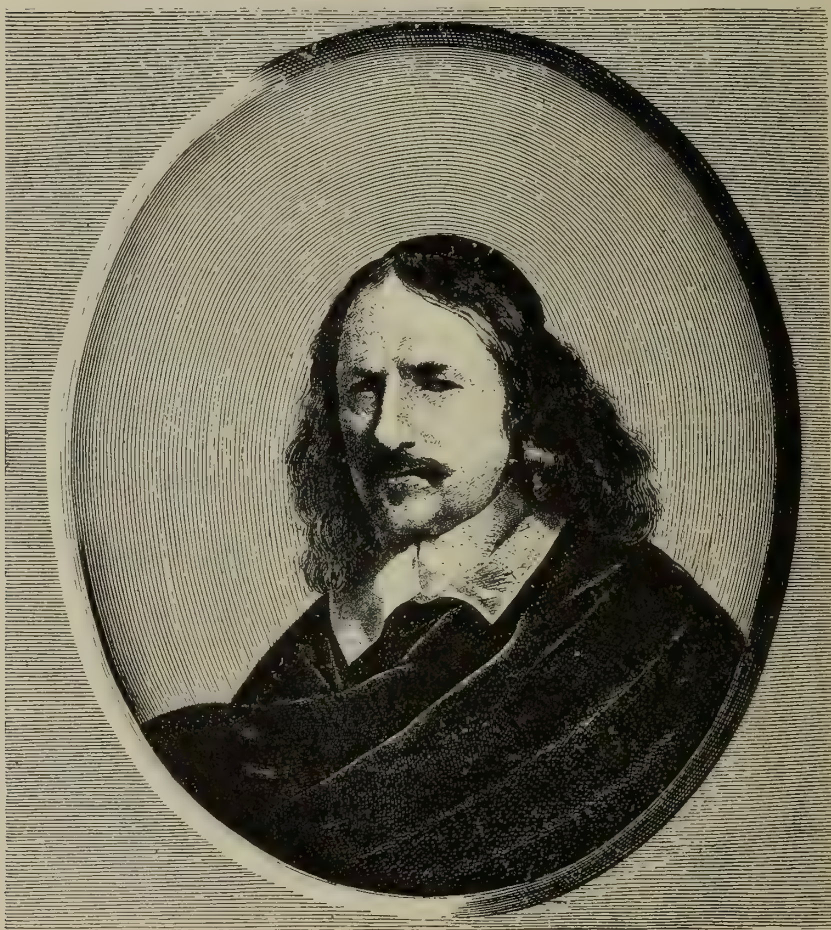
tre qui, dans un genre à peu près analogue à celui des petits



La Laitière, par van der Meer, de Delft.
(Musée Six, à Amsterdam.)

maîtres que nous venons d'étudier, a produit des ouvrages infiniment plus profonds, plus variés, et plus personnels :

Johannes van der Meer, dit Vermeer de Delft (1630-1696). Le nom de ce peintre de premier ordre était à peine connu il y a vingt ans : et l'on ne manquait pas d'attribuer à Metsu ou à



Portrait de Jacob van der Burch, par Gérard Terburg.

Terburg les ouvrages où l'on est aujourd'hui unanime à reconnaître sa main. Il est le seul qui ait su donner une haute valeur artistique à la peinture des scènes familières et mon-

daines où il a mis une force de réalité, une fraîcheur de lumière, une distinction simple et élégante que nul autre n'a connues. C'est aux musées de Berlin et de Dresde que sont



JEUNE FEMME QUI SE PARE, PAR VAN DER MEER DE DELFT.

la plupart de ses beaux ouvrages, d'autres font l'ornement de collections particulières. Le Louvre ne possède guère qu'une œuvre sans grande importance : la *Dentellière* (n° 695), encore

peut-on y apprécier avec quelle conscience d'artiste Vermeer a su modeler les figures de ses jeunes femmes, et faire étinceler les vives couleurs jaunes ou rouges de leurs robes de satin sous une douce lumière transparente.



CHAPITRE IV.

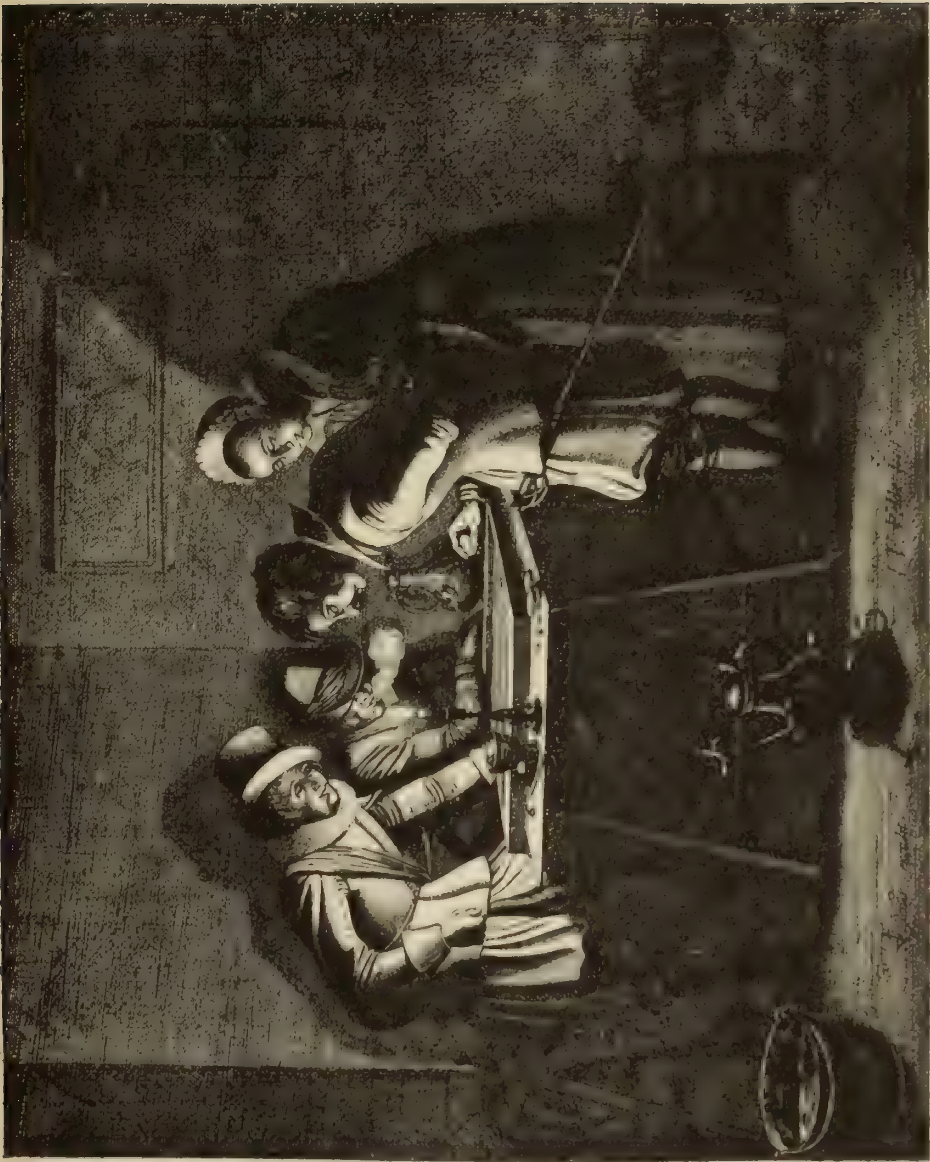
Peintres d'intérieurs.

PIETER DE HOOGHE, ESAIAS BOURSSE.

Les peintres dont nous venons de parler sont bien autant des peintres d'intérieurs que des peintres de sujets anecdotiques. Mais il faut séparer d'eux, pour le laisser seul dans le premier de ces genres, où il est sans rival, un maître de Rotterdam, PIETER DE HOOGHE (1635-1708), dont l'existence est fort peu connue, mais dont on possède un assez grand nombre de tableaux authentiques. Hooghe a su représenter aussi habilement que Rembrandt lui-même, et avec une vérité plus grande, les dégradations nuancées de la lumière dans les tranquilles appartements de son pays. Il a connu et rendu les jeux de lumière avec une vérité qu'on n'a pas égalée, et qui garde, jusqu'aujourd'hui quelque chose d'inimitable et de mystérieux. Ajoutons que chacun de ses tableaux est consacré à un effet différent; chacun est un chef-d'œuvre parfait, et il ne saurait être question de préférer l'un à l'autre. Nommons seulement les *intérieurs* de Londres, de Munich, de Dresde, d'Amsterdam, de Saint-Pétersbourg. Le Louvre n'a rien à envier à ces musées étrangers : les deux tableaux de Pieter de Hooghe que nous y rencontrons, l'*Intérieur* (nº 224) et l'*Intérieur avec*



Le Gentilhomme a la ferme, par Pieter de Hooghe.



Les Joueurs de trictrac, par Esaias van de Velde.

vue de cour (n° 223) sont le dernier mot de la perfection dans l'art de distribuer et de faire agir les rayons de la lumière.

Plusieurs tableaux du même genre, mais d'une facture plus



L'Écot, par Jean Steen.

lourde et plus sombre, naguère attribués à Hooghe, viennent d'être rendus à leur auteur véritable : un contemporain de ce maître, Esaias Boursse, sur lequel manquent tous renseignements biographiques.



Un Intérieur, par Pieter de Hooghe.

Enfin, nous pouvons ranger parmi les peintres d'intérieurs, Emmanuel de Witte, d'Alkmaar, né vers 1620, qui a représenté avec une exactitude un peu froide les intérieurs des temples protestants de la Hollande, comme avaient fait les Flamands Neefs et Steenwyck pour les églises catholiques de leur pays.



CHAPITRE V.

Peintres d'animaux et de nature morte.

CUYP ET POTTER, HONDEKOETER, HUYSUM.

La peinture d'animaux est un genre presque exclusivement réservé à la Hollande. Il y est représenté surtout par Albert Cuyp (1605-1672), qui aimait à modeler gracieusement des figures de chevaux ou de bœufs sous une lumière égale et claire. Mais Cuyp ne s'est pas borné à la peinture des animaux : il a peint des *pêches au saumon* (musée de la Haye), des *effets de lune*, des *paysages*, des *marines* (au Louvre), d'admirables portraits, et de grandes compositions où il paraît s'inspirer de Rembrandt. Son chef-d'œuvre est incontestablement le *Départ pour la Promenade*, au Louvre (nº 105) : les formes élégantes des chevaux, leurs brillantes couleurs, les costumes de velours des cavaliers forment un ensemble d'une harmonie éclatante, qui contraste avec l'harmonie plus calme du paysage.

Le glorieux rival de Cuyp, Paul Potter (1625-1654) a peint exclusivement des animaux et des paysages : mais il a su dans ces deux genres, atteindre à une perfection idéale. De même que Pieter de Hooghe, Potter n'a pas laissé un tableau qui ne soit un chef-d'œuvre. Il excellait surtout à peindre les vaches au

repos dans les gras pâturages : il leur donnait une expression solide et calme qu'il harmonisait merveilleusement avec la



DÉPART POUR LA CHASSE, PAR CUYP.

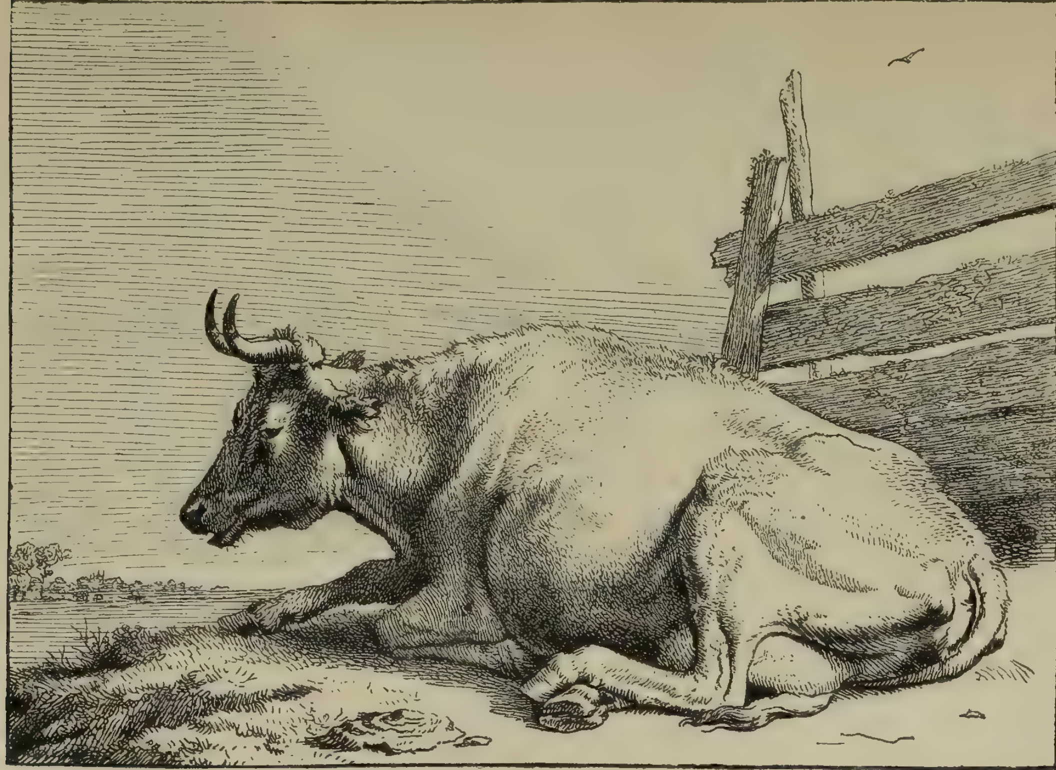
nature du paysage dont il les entourait. Les *Vaches* de la Haye, et celles de Saint-Pétersbourg, l'*Orphée domptant les animaux*, d'Amsterdam, le *Troupeau* et *l'Enfant avec les chiens*, de Londres, sont justement célèbres. Au Louvre, un *Bœuf*

(n° 100) est peint avec une vérité superbe, paissant dans un



Le Matin, par Hondekoeter.

coin de pré où l'herbe d'un vert tendre reluit sous le soleil du



La Vache couchée, par Paul Potter.



LES OISEAUX DANS LE PARC, PAR HONDEKOETER.

matin. Dans un autre tableau, le *Bois de la Haye* (nº 689), la lumière est si vive et si vraie, la composition si pure de toute convention que l'on croirait voir l'œuvre d'un paysagiste de notre temps, n'était la facture découpée du feuillé des arbres. Devinerait-on que l'auteur de ces chefs-d'œuvre était un jeune fermier hollandais, étranger à tout autre enseignement que



DESSIN DE PAUL POTTER. (Musée du Louvre.)

celui de la nature? Mais à quoi bon chercher un meilleur maître? Elle seule peut créer et alimenter ces génies précoces qui débutent dans l'art avec toute l'habileté des artistes les plus expérimentés.

Le réalisme des Hollandais, leur goût de sujets familiers, leur soin minutieux des détails, les destinaient à être des peintres incomparables de nature morte. Qu'il nous suffise de citer deux maîtres qui ont excellé dans la peinture du gibier, comme dans celle des oiseaux de basse-cour, paons, etc. : JAN

WEENIX d'Amsterdam (1640-1719), coloriste plein de goût et de variété, et MELCHIOR DE HONDEKOETER d'Utrecht (1636-1695), dont les intérieurs de basse-cour sont des chefs-d'œuvre de réalisme, avec le miroitement bariolé des plumes, la franchise des poses, et la belle limpidité de l'atmosphère.

Dans la peinture des fruits, SIMON VERELST et ses frères, JAN DAVIDZ, et maints autres peintres déploient toutes les ressour-



FRUITS, PAR JAN DAVIDZ.

ces d'une observation précise et d'une habileté infinie. Mais le genre préféré des Hollandais est la peinture des fleurs. La Hollande est, comme on sait, la patrie de nombreuses espèces rares et d'une culture difficile, d'espèces particulièrement nuancées et brillantes. Ce sont ces frêles fleurs hollandaises qu'ont peintes, avec le même soin jaloux que leurs concitoyens mettaient à les cultiver, les ABRAHAM MIGNON, les JAN VAN HUYSUM, dont les chatoyants bouquets éclairent si gaîment les sombres salles des musées.

CHAPITRE VI.

Peintres de paysage et de marine

RUYSDAEL, HOBBEMA, VAN GOYEN, LES VAN DE VELDE.



Portrait de van Goyen.

Cuyp et Potter ont excellé dans le paysage, autant que dans la peinture des animaux. Mais la gloire d'avoir inauguré des paysages qui ne soient que des paysages, c'est-à-dire des tableaux où l'unique sujet est la nature inanimée, les champs, les bois, les routes, cette gloire revient à deux autres peintres hollandais : Jan Wynants de Harlem (1600-1677), le créateur du genre, auteur de larges paysages où les plus grands peintres du temps tenaient à honneur de peindre des figures; et son concitoyen et successeur Jakob Ruysdael, un des maîtres les plus glorieux de l'art hollandais. Ruysdaël (1630-1681), dont la vie est assez peu connue, doit avoir voyagé en Allemagne et en Suisse, à en juger par la ressemblance de certains de ses paysages avec des sites de ces pays. Ce n'est pas, toutefois, que le maître de Harlem ait entièrement renoncé au *pay-*



L'Automne, par Hobbema. (Musée d'Augsbourg.)

sage composé : il ne s'est pas résigné, comme on l'a fait de nos jours, à peindre un site tel qu'il était en réalité, sans y rien changer en vue de l'effet. Dans les paysages de Ruysdaël



Le Grand Arbre, par van Goyen.

comme dans ceux de tous les paysagistes hollandais ses continuateurs, on sent un arrangement factice des lignes et du coloris qui leur enlève un peu le caractère vivant et réel de sites consciencieusement reproduits tels qu'ils sont. Mais Ruysdaël compense ce défaut par une unité de composition, une

variété de lumière, une simplicité calme et forte, qui le font apparaître un paysagiste de premier ordre. Que l'on voie au Louvre deux des tableaux les plus célèbres de cet artiste in-



CLAIR DE LUNE, PAR A. VAN DER MEER.

comparable, de ce poète du paysage : *la Forêt* (n° 470), d'une passion si vive, d'un coloris si puissant, avec le petit groupe brillant de campagnards et d'animaux au milieu de la scène ; et l'admirable *Buisson* (n° 472) tordu par le vent, et se déta-



Vue de Delft, par van der Meer de Delft. (Musée de la Haye.)



PAYSAGE AUX CHASSEURS, PAR VAN DER NEER.

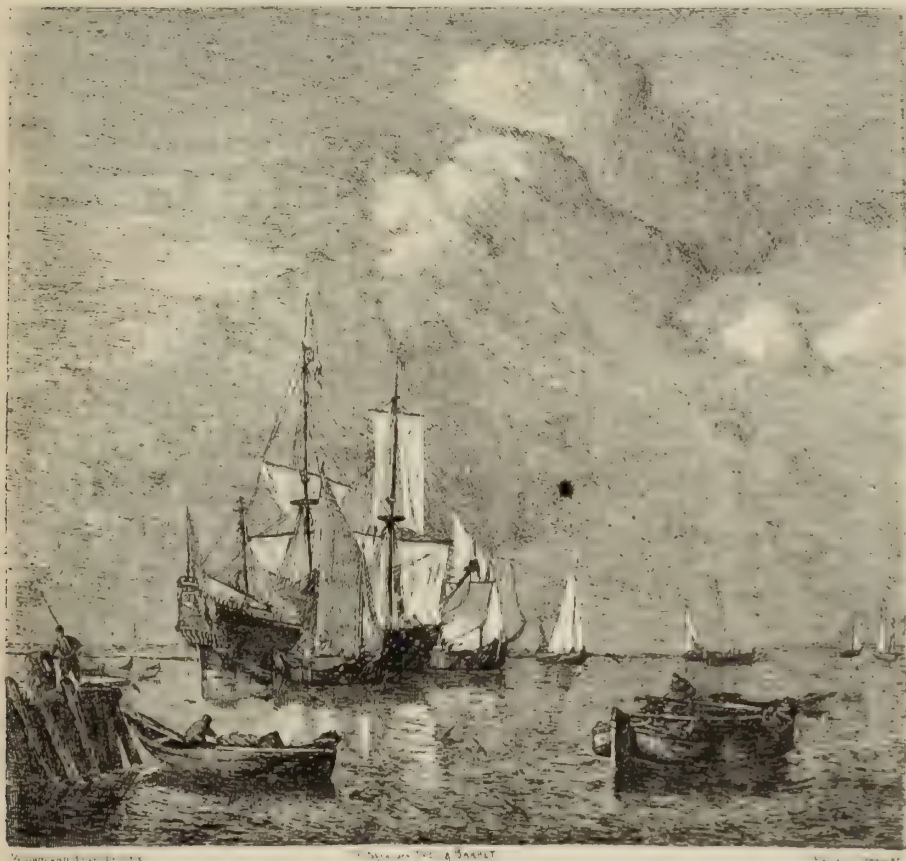
chant, dans un contraste merveilleux, sur un ciel d'orage d'un bleu gris. Les mêmes qualités de simple et forte grandeur se retrouvent dans tous les paysages de Rusydaël : dans la *Cascade* et la *Vue de Harlem* du musée d'Amsterdam, dans la *Plage* du musée de la Haye, dans les *Coins de Forêt* et l'ex-



Marine, par Willem van de Velde le jeune.

traordinaire *Sentier* du musée de Munich, dans un paysage du musée de Dresde qui passe à bon droit, avec le *Buisson* du Louvre, pour le chef-d'œuvre de Ruysdaël et du genre tout entier. Personne n'a su comme ce peintre ménager et répartir les rayons d'une lumière douce, triste, si bien en harmonie avec les lieux qu'elle éclaire.

Mindert Hobbema d'Amsterdam (1622-1670), contemporain et peut-être élève de Ruysdaël, après avoir été longtemps mé-



Mer calme, par Willem van de Velde.

connu, a acquis aujourd'hui une renommée égale à celle du peintre de Harlem. Il n'a pas cependant la force ni la simplicité grandiose de son rival : il se rapproche plutôt des *petits Hollandais* par la finesse de son dessin et de ses couleurs, par son goût des nuances tendres, par sa consciencieuse minutie.



MARINE, PAR VAN GOYEN.



Le Moulin, par Hobbema.

Mais lui aussi, comme Ruysdaël, comme la plupart des peintres de son pays, c'est par sa science de la lumière qu'il est vraiment un maître. La lumière que chérit Hobbema est une lumière tiède et nuancée, plus gaie toujours que celle de Ruysdaël sans être beaucoup plus ardente. Un tableau du Louvre,



LE CHAMP DE BLÉ, PAR RUYSDAEL

le Moulin à eau, passe à bon droit pour un chef-d'œuvre : il faut y voir avec quelle légèreté le peintre a su fondre dans un effet général les détails si minutieusement traités. Le musée d'Augsbourg, avec son *Automne*, peut encore donner du génie de Hobbema une excellente idée. Et combien d'autres merveilles dans les musées de Hollande, à Munich, à Berlin, à Londres, à Saint-Pétersbourg, enfin dans les collections particulières, où les moindres pages du paysagiste d'Amsterdam sont appréciées infiniment!

A côté de Wynants, de Ruysdaël et de Hobbema, la Hollande du dix-septième siècle nous présente encore plusieurs peintres de paysage dont les œuvres, sans avoir l'importance de celles de ces maîtres illustres, se recommandent vivement à notre attention. De ce nombre sont le peintre Aart van der



Halte de chasse, par Camphuysen.

Neer (1619-1692), d'Amsterdam, dont la vie nous est entièrement inconnue, mais dont plusieurs paysages, robustes et francs, et imprégnés d'une mélancolie douce, font songer à Ruysdaël; Jan van Goyen de Leyde (1596-1656), peintre et graveur, auteur de pages d'une délicatesse merveilleuse, et que le public ne semble pas encore avoir appréciées à leur juste valeur malgré les excellents travaux de divers critiques; enfin deux Hollandais, qui, seuls à peu près de leur pays, ont étu-



Le Chantier. (Fac-similé de l'estampe de Jan van de Velde.)



PAYSAGE, PAR HOBBEMA.

dié en Italie, sans que cela ait d'ailleurs modifié bien sensiblement le caractère sec et minutieux de leur peinture : Nicolas Berchem de Harlem (1624-1683) et Karel Dujardin d'Amsterdam (1635-1678). Les quelques tableaux de Berchem et de



Le Matin, par van der Neer.

Dujardin que possède le Louvre suffisent amplement à nous faire connaître ces deux peintres, dont le mérite est loin d'égaler celui des Ruysdaël, des Hobbema et des van Goyen.

Un des chefs-d'œuvre de Ruysdaël, au Louvre, représente une *Tempête sur le bord des digues de la Hollande* (n° 471). Ce tableau est en même temps le produit le plus parfait d'un genre qui a toujours été très cultivé en Hollande : du pay-

sage maritime ou *marine*. Rien n'égale la vigueur qu'a su donner Ruysdaël à sa composition, le mouvement saisissant des vagues, l'horreur du ciel lourd et orageux, l'aspect désolé de la petite chaumière se détachant sur cette immensité sombre. Chez les autres peintres de marine hollandais, il n'y a plus trace de cette grandeur poétique : mais souvent la justesse



La Conversation, par Berghem.

du rendu, l'agrément des couleurs et de la lumière, donnent un charme très vif à leurs compositions. Avec l'Allemand Ludolf Backhuisen (1631-1709), les van de Velde sont les principaux représentants de la peinture de marine hollandaise. Cette dynastie des van de Velde est, comme celle des Bach en Allemagne, l'un des plus curieux exemples d'une vocation artistique s'étendant à tous les membres d'une même famille. C'est ainsi que nous voyons d'abord les deux frères d'Esaïas van



MARINE, PAR VAN GOYEN. (Musée du Louvre.)



Le Marchand de bestiaux, par Berchem.

de Velde, Jan et Willem, cultiver avec succès tour à tour la peinture de genre et la peinture de marine : après eux, les deux fils de Willem, Adrien et Willem le Jeune, reprennent les traditions de la famille, et, se consacrant plus spécialement aux marines, peignent des vues d'escadres, des huttes de pêcheurs au bord de la mer, etc., avec une légèreté, une chaleur, et une tranquille harmonie de couleur qu'on n'a pas égalées depuis eux.



QUATRIÈME PARTIE.

LA PEINTURE DES PAYS-BAS AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Le peintre de fleurs Huysum (1682-1749), le plus délicat des peintres de la Hollande, fut aussi le dernier en date. Dès le début du dix-huitième siècle, le grand mouvement de l'art hollandais s'était arrêté, et le rapide épanouissement où nous avons assisté avait brusquement abouti à une décadence piteuse.

C'est ainsi que les Flandres et la Hollande, après avoir marché de concert durant des siècles dans les voies de l'art primitif, après s'être séparées au dix-septième siècle, pour produire deux écoles de peinture également originales et parfaites, se rejoignaient aux premières années du siècle suivant dans une commune inertie artistique, où l'une et l'autre devaient s'immobiliser pendant plus de cent ans.

L'art des Pays-Bas était pourtant destiné à se relever de cette décadence. Dès les premières années du dix-neuvième siècle, la Belgique avait repris son rang dans l'art européen : un peu plus tard, la peinture hollandaise renaissait à son tour, et l'école belge comme l'école hollandaise n'ont pas cessé depuis de former des maîtres de grand talent.

Au début du dix-neuvième siècle, les peintres belges marchaient pour la plupart dans une voie parallèle à celle où s'étaient engagés les peintres français de ce temps. Comme les Gros, les Lethière, les Girodet, et les autres élèves français de David, le Belge François Navez (1787-1869) peignait de grandes compositions d'un mouvement un peu affecté, d'un coloris assez déplaisant, mais pleines de noblesse et d'élévation. L'*Agar dans le Désert* du Musée Moderne de Bruxelles peut être considéré comme le chef-d'œuvre de ce genre aujourd'hui bien démodé. Mais, en même temps qu'il dépensait la plus belle part de son talent à ces compositions emphatiques et froides, Navez, comme David, peignait d'excellents portraits, d'une vie intense et d'une sobriété remarquable. Il eut encore le mérite de former de nombreux artistes, qui, après avoir été ses élèves, se sont engagés dans une voie toute nouvelle, et ont opposé à sa peinture *classique* une peinture franchement *romantique*.

Le premier en date de ces romantiques belges fut un Anversois, Gustave Wappers (1803-1874), dont l'œuvre la plus caractéristique est un *Épisode de la Révolution belge*, au musée de Bruxelles, et qui essaya de reprendre la manière fougueuse et vibrante de Rubens.

A côté de Wappers, nous devons citer Antoine Wiertz (1806-1865), peintre d'un romantisme un peu trop excentrique, aussi bien intentionné que malhabile à trouver une forme originale. Wiertz a laissé à Bruxelles un musée tout entier constitué de ses œuvres. La plupart de ses énormes compositions sont destinées à représenter des vérités morales ou religieuses, sous une forme symbolique : mais ni ces vérités n'ont assez de profondeur pour nous passionner par elles-mêmes, ni l'expression



Luther enfant chantant des hymnes dans les rues d'Eisenbach, par Leys.

que leur donne Wiertz ne parvient à nous émouvoir. Des figures empruntées à Rubens, des mouvements imités de Mi-



Art et liberté, par Gallait.

chel-Ange, un coloris criard et maladroit, c'est à peu près tout ce que l'on peut aujourd'hui découvrir dans ces peintures

jadis tant vantées. Ajoutons que dans certains petits tableaux



UN AMI EMBARRASSANT, PAR MADOU.

Wiertz a fait preuve d'un talent plus agréable : encore son talent a-t-il surtout consisté à faire d'ingénieux trompe-l'œil,

ou à combiner dans un même tableau plusieurs imitations.

A mi-chemin entre le classicisme de Navez et le romantisme des Wappers et des Wiertz se range une école de peintres moins intransigeants, s'inspirant des deux écoles rivales sans les suivre jusqu'au bout. Le principal représentant de cette peinture, le Paul Delaroche belge, Louis Gallait, mort tout récemment, a laissé divers grands tableaux historiques d'une composition très équilibrée et d'un sentiment très intense.

Dans un genre plus modeste, Henri Leys (1815-1869) a déployé un talent très supérieur. Après avoir peint de petits intérieurs imités de ceux de l'habile Baekeleer (1792-1887), il a tenté de petites scènes historiques d'un mouvement très varié, et d'une extrême justesse d'observation. Plusieurs de ses derniers ouvrages, notamment ses fresques de l'Hôtel de Ville d'Anvers, ont même une grandeur d'aspect et une vigueur de coloration que Leys, jusque-là, ne semblait guère avoir connus.

Signalons enfin le peintre Madou, de Bruxelles (1796-1871), qui a retrouvé par instants quelque chose de la bonne gaîté de Téniers. Le *Trouble-Fête* du Musée de Bruxelles est, avec diverses scènes de cabaret, le chef-d'œuvre de cet aimable artiste.

La peinture hollandaise a produit, dès le début de notre siècle, un peintre des plus remarquables, Ary Scheffer : mais c'est en France qu'Ary Scheffer s'est développé, c'est en France qu'il a connu et imité successivement l'art romantique de Delacroix et de Decamps et l'art classique d'Ingres.

C'est seulement vers 1850 que s'est formée en Hollande une école tout à fait originale, indépendante des influences étrangères comme l'avait été l'école hollandaise du dix-septième



La Promenade hors des murs, par Leys.

siècle. Cette école hollandaise rappelle d'ailleurs par plus d'un point la glorieuse époque des Rembrandt et des Pieter de Hooghe. Mais la plupart de ses maîtres vivent encore, et l'ensemble de ses tendances en fait une école trop contemporaine pour qu'il nous soit possible de l'étudier dans un livre exclusivement historique.



TABLE DES GRAVURES.



TABLE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

DONT LES ŒUVRES SONT REPRODUITES DANS CE VOLUME.

ÉCOLE FLAMANDE.

ÉCOLE HOLLANDAISE

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

LA PEINTURE FLAMANDE AVANT RUBENS.

DEUXIÈME PARTIE.

RUBENS ET LA PEINTURE FLAMANDE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

TROISIÈME PARTIE.

LA PEINTURE HOLLANDAISE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

QUATRIÈME PARTIE.

LES

GRANDS PEINTRES

DE L'ITALIE

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE ITALIENNE.

PREMIÈRE PARTIE.

LA PEINTURE ITALIENNE AVANT LA RENAISSANCE.

CHAPITRE PREMIER.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX ; LES PROCÉDÉS.

L'histoire de la peinture italienne, comme celle de la peinture flamande, se divise naturellement en deux parties : il y a d'un côté l'art moderne, l'art de la Renaissance, représenté en Italie par les Raphaël, les Léonard de Vinci, les Michel-Ange, aux Pays-Bas, par Rubens et Rembrandt ; de l'autre côté l'art ancien ou primitif, celui que représentent aux Pays-Bas les Van Eyck et les Memling. Mais là se borne la ressemblance dans l'histoire des deux peintures italienne et flamande. Les diffé-

rences, au contraire, sont nombreuses et manifestes. D'abord la Renaissance ne s'est réalisée en Flandre qu'au dix-septième siècle, tandis qu'elle s'était opérée en Italie dès le début du seizième. De plus, l'art de la Renaissance italienne est sorti par une série de transitions lentes et graduelles de l'art qui l'avait précédé : il n'y a pas eu en Italie, comme aux Pays-Bas, un changement complet et soudain. Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange ont pris directement leur point de départ dans l'œuvre de leurs prédécesseurs, tandis qu'il y a eu un abîme entre l'œuvre de Rubens et celle des primitifs Flamands. Enfin le progrès, dans la peinture italienne, s'est toujours fait spontanément, et les peintres italiens n'ont emprunté aux Flamands que certains procédés techniques, tandis que la Renaissance dans les Pays-Bas, ou tout au moins dans les Flandres, s'est faite complètement sous l'influence de la peinture italienne.

Il n'en est pas moins vrai que, en Italie comme en Flandre, l'art moderne, pris dans son ensemble, présente des caractères très différents de ceux qu'avait eus l'art primitif. Dans les deux pays, il y a vraiment une *renaissance*, ou plutôt un renouvellement, autant dans la conception générale de la peinture que dans les procédés employés.

Les procédés de la peinture primitive italienne étaient de deux sortes. Il y avait *la peinture à la fresque*, qui se faisait directement sur les murs des églises, palais, etc., et *la peinture à la détrempe*, qui se faisait dans l'atelier du peintre, sur le bois ou la toile.

Les peintures à la fresque sont rares dans les musées : il est difficile, quoique possible, de reprendre sur un mur des couleurs qui y ont été directement appliquées. Le musée du Louvre a cependant l'avantage de posséder un certain nombre de

fresques importantes, capables de donner une idée assez juste tant du procédé lui-même que de ses effets artistiques. C'est ainsi que dans les trois fresques du vestibule de la Salle des Primitifs italiens, dues, l'une à un peintre du début du quinzième siècle, Fra Angelico, les deux autres à un peintre de la fin du même siècle, Sandro Botticelli, dans les fresques célèbres de Luini, dans la fresque de *la Magliana*, nous trouvons, malgré la différence des manières et des époques, plusieurs caractères communs, qui résultent du procédé employé. Toutes ces œuvres donnent l'impression d'une certaine sécheresse : toutes présentent une disposition particulière des couleurs, qui les juxtapose au lieu de les fondre : toutes dénotent une extrême réserve dans l'emploi des ombres. Ces caractères s'expliquent par la nature de la fresque. La peinture à fresque se pratiquait sur une couche de chaux encore fraîche et humide, de façon que les couleurs dont on imprégnait cette couche séchaient en même temps qu'elle, et faisaient désormais partie de l'enduit qui recouvrait le mur. Aussi l'artiste peignant de la sorte ne pouvait-il pas superposer plusieurs couleurs pour en faire des nuances nouvelles : toute teinte séchait aussitôt mise; et l'on comprend que, avec un tel procédé, les demi-teintes étaient très difficiles, et les ombres forcément rares.

La peinture à la détrempe était d'une exécution plus facile; mais le peintre était encore obligé d'employer des teintes plates. Cette peinture se faisait avec des couleurs délayées dans une matière collante, la gomme, le blanc d'œuf battu, etc. Les retouches étaient possibles, le peintre n'ayant plus, comme dans la fresque, à se hâter pour les faire avant que l'enduit ne fût sec. Mais la peinture à la détrempe, pas plus que la peinture à fresque, n'admettait le *glacis*, c'est-à-dire la transparence qui

permet de mettre une couleur sur une autre sans détruire complètement l'effet de celle-ci.

Vers le milieu du quinzième siècle, un peintre italien, Antonello de Messine, introduisit dans l'art de son pays un procédé nouveau, *la peinture à l'huile*, qui venait d'être inventé ou plutôt perfectionné et mis en pleine valeur par les peintres flamands Hubert et Jean Van Eyck (1420). La peinture à l'huile avait l'incomparable avantage de rendre possible et facile la transparence des couleurs. Aussi les peintres de l'Italie ne tardèrent-ils pas à l'adopter, et dès la fin du quinzième siècle le nombre des peintures à la détrempe alla décroissant. La peinture à fresque tarda davantage à disparaître : Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, eurent plus d'une fois l'occasion de peindre des fresques; mais de plus en plus le tableau à l'huile devint le genre préféré. Il offrait à l'artiste des facilités bien plus grandes, et comportait une perfection bien supérieure.

Quant aux caractères plus spécialement artistiques qui distinguent l'art primitif de l'art de la Renaissance, il nous sera plus aisé de les noter lorsque nous aurons achevé l'étude des maîtres primitifs, et que nous aurons à leur comparer les glorieux artistes qui sont venus après eux. Nous verrons alors quels changements dans la conception de la peinture, dans la façon d'observer et de rendre, dans le choix des formes, ont accompagné le changement dans les procédés techniques employés.

CHAPITRE II.

Les peintres du treizième et du quatorzième siècle.

CIMABUE, DUCCIO, GIOTTO, MEMMI.

C'est à tort que l'on appelle souvent CIMABUE le premier des peintres italiens. Depuis l'époque romaine, où les Grecs étaient venus apprendre à leurs vainqueurs l'art glorieux de leur pays, la peinture italienne n'avait jamais cessé d'exister. Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, les fidèles de la nouvelle religion avaient couvert les murs des catacombes de gauches et naïves peintures, où les souvenirs des traditions de l'antiquité classique se mêlaient de leur mieux avec les symboles pieux du christianisme. Plus tard, une nouvelle invasion de l'art grec se produisit en Italie : cette fois, c'étaient des artistes byzantins que l'on avait fait venir de Constantinople, pour décorer de leurs mosaïques les basiliques italiennes; ils venaient, apportant avec eux les traditions d'une peinture raide, massive, sans mouvement et sans expression. Les artistes indigènes adoptaient servilement et reproduisaient exactement ces types byzantins. Leurs mosaïques, leurs fresques, leurs tableaux, nous montrent, avec une monotonie navrante, les mêmes figures immobiles, glacées, à jamais figées dans une attitude convenue. Cette imitation de l'art byzantin a été, jus-

qu'au treizième siècle, la seule manifestation de la peinture italienne : et si le Florentin Cimabuë n'a pas créé la peinture de son pays, il a eu du moins le mérite de tenter une première renaissance, de chercher à mettre dans la peinture un peu d'expression et de vie. Il s'est rencontré dans cette voie avec un peintre de Sienne, Duccio, dont le nom mérite d'être uni au sien en tête de l'histoire de la peinture italienne.

Ceci nous amène à signaler un fait important. Depuis le treizième jusqu'au début du quinzième siècle, il n'y a eu, en Italie, que deux grandes écoles de peinture, ou plutôt que deux villes ayant une peinture originale : *Florence et Sienne.* Ces deux cités ont marché parallèlement pendant deux siècles, toutes deux ayant en commun l'effort à émanciper la peinture des traditions byzantines, à lui rendre l'indépendance et la vie, mais chacune tendant à ce but commun avec des qualités différentes. Les peintres de Florence ont été surtout des réalistes ; ils ont cherché à mettre dans leurs œuvres une vérité de formes et de couleurs, alliée à une haute beauté plastique. Les peintres de Sienne, au contraire, ont été avant tout soucieux de l'expression ; ils ont subordonné la vérité et la beauté des formes à la traduction de sentiments intérieurs, de sentiments qui, pour les maîtres du treizième et du quatorzième siècles, se résumaient dans une foi religieuse poussée jusqu'au mysticisme. De là, chez les peintres de Sienne, une infériorité croissante au point de vue de la perfection extérieure : une bien moindre connaissance de la nature, un choix de formes plus gauches et moins gracieuses, moins de variété dans la composition comme dans le coloris, mais aussi, plus d'émotion, un sentiment religieux plus profond, une plus haute portée expressive.

I. *Les peintres de Florence.* — Le premier en date des peintres florentins qui ont essayé d'arracher l'art aux traditions byzantines est, comme nous l'avons dit, GIOVANNI CIMABUE, né vers 1240, mort vers 1305. On ne possède de ce peintre que trois ouvrages authentiques, trois *Vierges*, l'une à l'église



LE CHRIST ENTOURÉ DE LA COUR CÉLESTE, PAR ORCAGNA.

Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, l'autre à Londres, à la National Gallery, la troisième au Louvre (n° 153). Les trois tableaux présentent entre eux de grandes analogies, et celui du Louvre peut suffire à nous faire connaître l'art vraiment primitif du maître florentin. Il nous montre comment Cimabuë a cherché, mais sans y parvenir entièrement, à se rapprocher

de la nature, en donnant à ses personnages des poses et des expressions vivantes. L'emploi du fond d'or, la raideur des attitudes, la symétrie des figures relèvent encore de la manière byzantine : le souci de la réalité dans le dessin des corps et des vêtements, la vérité relative du geste de la Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, sont déjà des traits originaux qui annoncent la peinture des siècles suivants.

La nouveauté de l'art de Cimabuë fut très vivement appréciée de ses contemporains. Les plus grands princes de l'Italie venaient dans son atelier et admiraient ses tableaux : la *Vierge* de Sainte-Marie-Nouvelle, lorsqu'elle fut terminée, fut portée en triomphe par le clergé et la foule, sous un dais de fleurs, à l'église pour laquelle elle était destinée, et Cimabuë s'acquit à Florence une telle renommée qu'il y devint tout-puissant et put mettre à profit son pouvoir pour encourager les progrès de l'art de son pays.

Un jour qu'il se promenait dans la campagne de Florence, il rencontra un jeune paysan qui, tout en gardant son troupeau, s'amusait à dessiner une brebis sur une pierre. Frappé de l'habileté précoce de l'enfant, Cimabuë résolut de faire de lui un peintre, l'emmena dans son atelier, et bientôt le petit pâtre devint à son tour le plus célèbre des peintres italiens. Il s'appelait AMBROGIO DI BONDONE; mais la postérité, comme ses contemporains, le connaît surtout sous son surnom de GIOTTO. Vers 1300, à peine âgé de vingt ans, GIOTTO vit le pape et les rois, les républiques et les seigneuries, s'enthousiasmer devant son génie et se disputer ses travaux. Il peignit à Rome, à Padoue, à Naples; on dit même qu'il vint à Avignon, où le pape avait transporté sa résidence en 1305. Et lorsqu'il mourut, le 8 janvier 1336, la peinture italienne était, grâce à lui,

définitivement transformée, à jamais débarrassée de toutes les



Les apôtres au jardin des Oliviers; fresque du Berna.

traditions byzantines. Ajoutons que, en outre de ses nom-

breuses fresques et de ses tableaux, Giotto a été l'un des plus grands sculpteurs et architectes de son époque.

Les principaux ouvrages de Giotto sont restés en Italie. C'est à Padoue, dans la chapelle dell' Arena, à Assise, dans l'église Saint-François, qu'il faut voir ses admirables fresques; c'est aux musées de Bologne et de Milan, et dans l'église Santa-Croce, à Florence, que sont conservés ses tableaux les plus célèbres. Mais l'École des Beaux-Arts, à Paris, possède d'excellentes copies de plusieurs de ces chefs-d'œuvre; et nous trouvons au Louvre un grand tableau, *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (n° 192), qui, sans avoir la même célébrité, n'en est pas moins un des ouvrages les plus parfaits et les plus caractéristiques du maître de Florence. Que l'on compare seulement ce tableau au tableau de Cimabuë, et l'on verra le pas énorme que Giotto a fait faire à l'art de sa patrie. Les poses sont déjà observées avec un soin infini; les visages expriment profondément l'émotion qui anime les personnages; la recherche de la vérité naturelle apparaît manifestement dans les détails des costumes. La raideur symétrique de la composition est remplacée par un agencement plus libre et plus varié. Enfin, au lieu du fond doré des tableaux de Cimabuë, Giotto essaie déjà de représenter des paysages; et souvent ces paysages, sous leur ciel d'un bleu tendre, ont une grâce naïve qui fait pardonner leur perspective encore défectueuse.

A côté de Giotto, il faut signaler son élève préféré, Taddeo Gaddi (1300-1366), qui l'aida dans plusieurs de ses travaux, et dont le chef-d'œuvre, une fresque de l'église Santa-Croce, à Florence, présente une expression d'ensemble plus idyllique et plus délicate que les peintures du maître. Citons encore les deux frères Andrea et Bernardo di Cione, dits Orcagna, tous deux

élèves et imitateurs de Giotto. C'est à Bernardo Orcagna que



Les Prophètes, fresque de Fra Angelico.
(Chapelle neuve du dôme d'Orvieto.)

l'on attribue vulgairement le *Triomphe de la Mort* et l'*Enfer*, deux fresques colossales peintes au Campo-Santo de Pise :

tandis que, d'après certains critiques, l'*Enfer* seul serait d'Orcagna, et le *Triomphe de la Mort* serait l'œuvre des deux frères Ambrogio et Pietro Lorenzetto. Il est certain en tout cas que, au point de vue de la vérité dans le dessin, la composition, les expressions et le coloris, ces deux peintures marquent encore un progrès important : la manière libre et vivante inaugurée par Giotto se développe et se perfectionne, à Florence et dans les villes environnantes, pour aboutir bientôt aux deux maîtres les plus glorieux de l'art italien avant Raphaël : Fra Angelico et Masaccio.

II. *Les peintres de Sienne.* — L'École de Sienne n'a point à citer des noms aussi célèbres que ceux de Cimabuë et de Giotto. Mais elle a eu le mérite de réaliser, de son côté, une révolution analogue à celle que nous avons vu réaliser par les maîtres florentins du treizième et du quatorzième siècle.

Duccio (mort vers 1339), qui fut le contemporain de Cimabuë, ne fut pas inférieur à ce maître, si l'on en juge par son grand tableau du Dôme de Sienne, qui fut, lui aussi, en 1310, porté processionnellement de l'atelier du peintre à l'autel qu'il devait décorer, mais qui, aujourd'hui, est malheureusement démantelé et fort endommagé. Ce tableau était formé de plusieurs panneaux, dont l'un est depuis peu au musée de Berlin. Il se composait primitivement d'un sujet central, la *Vierge sur un trône;* au-dessus étaient peintes sept scènes de la *Mort de la Vierge;* au-dessous, sept scènes de l'*Enfance du Christ.* Duccio, comme Cimabuë, se rattache directement à l'art byzantin : mais plus encore que Cimabuë, il sait donner à ses figures une animation, une expression vivante et pieuse, qui sont déjà toutes modernes. Plusieurs de ses têtes ont un charme incomparable, et les fortes couleurs

foncées des robes et des fonds se marient l'une à l'autre très harmonieusement.



Saint Augustin se rendant de Rome à Milan, par Benozzo Gozzoli.

Tandis que les élèves de Cimabuë allaient sans cesse vers la

vérité, l'observation consciencieuse et réfléchie de la nature, les élèves et successeurs de Duccio à Sienne dirigeaient leur pein-



FRESQUE DE BENOZZO GOZZOLI, A PISE.

ture dans la voie du sentiment, des expressions profondes et variées. Le plus célèbre de ces peintres siennois est SIMONE DI MARTINO, dit SIMONE MEMMI (1285-1344). C'est le Giotto de l'École siennoise. Comme Giotto, il acheva de couper le fil qui

attachait la peinture italienne aux traditions byzantines; comme Giotto, il devint vite célèbre, et fut employé par les rois et les papes. Il vint à Avignon en 1339, et y exécuta des fresques dont une partie est conservée à la cathédrale et au Palais des Papes. Mais, au contraire de son émule florentin, Memmi sa-



PORTRAIT DE MASACCIO, PAR LUI-MÊME.

crifia le souci de la vérité à la recherche de poses et d'expressions d'une douceur mystique. Ses peintures ont plus d'émotion que de vie, et le mouvement leur fait souvent défaut. En revanche, plusieurs de ses types, comme de ceux de Duccio, ont une grâce merveilleuse. Les peintres qui lui ont succédé, son beau-frère LIPPO MEMMI, ses élèves DONATO et BERNA, ont

repris sa manière sans retrouver sa force d'expression. Les fresques du Berna à San Gimigiano sont un des derniers grands monuments artistiques de l'école de Sienne. Dès la fin du quatorzième siècle, l'art siennois subit une décadence marquée, et les Giovanni di Paolo, les Sano di Pietro (1405-1481) s'attardent dans une naïveté gauche et sans agrément, tandis que l'art florentin ne cesse pas de se perfectionner. Seul, Taddeo di Bartolo (1363-1422) échappe à cette décadence de la peinture de son pays, en abandonnant les traditions siennoises pour se rattacher à l'art florentin. C'est à Sienne, à Pise, à San Gimigiano, qu'il faut chercher les fresques les plus remarquables de ce peintre habile et fécond, dont le Louvre possède un *Saint Pierre* assez caractéristique (nº 55).

L'influence de Duccio et des Memmi se fit sentir en dehors de Sienne : on la retrouve dans les œuvres de divers peintres de Pise, d'Arezzo, parmi lesquels nous citerons seulement Francesco de Volterre, qui peignit vers 1370 les fresques de l'*Histoire de Job*, au Campo Santo de sa ville natale, et Spinello d'Arezzo ou l'Arétin (mort en 1400), dont le chef-d'œuvre, l'*Histoire de saint Éphèse*, au Campo Santo de Pise, présente un singulier mélange d'énergie mouvementée dans la composition générale, et de délicate douceur dans les expressions des figures. Mais il est temps que nous passions à l'art du quinzième siècle, qui va nous mener, par une série de transitions insensibles, jusqu'aux grands maîtres de la Renaissance classique.

CHAPITRE III.

Les peintres du quinzième siècle. (Première période.)

FRA ANGELICO ET MASACCIO.

Dès le milieu du quatorzième siècle, une ère nouvelle s'ouvre dans l'histoire de la peinture italienne. Dans toute l'Italie se forment des écoles importantes, c'est-à-dire des groupes d'artistes suivant en commun une voie originale, différente de celles où s'engagent les artistes des cités voisines. C'est ainsi que *Bologne*, *Vérone*, *Padoue*, *Venise*, voient surgir des écoles d'où sont sortis les maîtres du quinzième siècle. L'une de ces écoles, *l'école d'Ombrie*, produit même dès les dernières années du quatorzième siècle un peintre de premier ordre : Gentile da Fabriano (mort en 1450), dont les principaux ouvrages ont malheureusement péri. Un tableau de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, l'*Adoration des Mages*, permet seul d'apprécier pleinement le génie de Gentile. Les figures y ont des expressions d'une douceur plus gracieuse et non moins intense que dans les chefs-d'œuvre de Simone Memmi : en outre, les qualités de mouvement, de vérité, de minutieuse observation, y sont poussées à un très haut point. Le paysage est déjà d'une justesse merveilleuse. Les deux ouvrages authentiques de Gentile que possède le Louvre, la *Pré-*

sentation au Temple (n° 170) et la *Vierge bénissant Pandolfo de Rimini* (n° 171), sans être parmi les plus remarquables peintures du maître, peuvent encore nous donner une idée de sa manière, que distingue toujours quelque chose de gai et de souriant, un choix de formes légères, de visages doux, de couleurs fines et délicates, souvent entremêlées d'or et disposées avec une habileté qui fait de Gentile le premier en date des coloristes italiens. Michel-Ange, qui aimait beaucoup l'art de Gentile, disait de lui *que son style était aussi aimable que son nom*. Ajoutons que le vieux peintre ombrien a, l'un des premiers, introduit dans les sujets religieux la peinture des mœurs seigneuriales et mondaines de son temps.

Mais c'est à *Florence* que la peinture brillait du plus vif éclat, dans cette seconde époque comme dans la première. Elle y était représentée surtout par un moine dominicain, dont la vie s'écoula tout entière sans autre incident qu'un travail incessant et pieux, le Fra Giovanni Guido di Pietro de Fiesole, que la pureté de ses mœurs et la sublime beauté de ses ouvrages ont fait surnommer le Fra Angelico, le *frère angélique* (1387-1455). Modeste, simple et charitable, Fra Angelico nous offre, dans l'histoire de l'art, le bel exemple d'un artiste, qui, avec un génie incomparable, garda toujours la naïveté d'un enfant. Il refusa l'archevêché de Florence, qu'on lui offrait, et fit nommer à sa place un pauvre moine de son couvent. On raconte encore qu'il ne commençait aucune de ses œuvres sans la permission de son prieur, et n'en retouchait jamais aucune, disant que la volonté de Dieu était sans doute qu'il fît comme il avait fait.

Les ouvrages du Fra Angelico sont nombreux dans les églises et les musées d'Italie. C'est à Florence, au couvent de

Saint-Marc, au Vatican de Rome, au dôme d'Orvieto, à Cor-



Tête de Vieillard, par Masaccio.

tone qu'il faut chercher ses admirables fresques, considérées

à bon droit comme les chefs-d'œuvre de la fresque. Le musée des Offices, à Florence, le musée du Vatican, à Rome, la National Gallery de Londres, nous présentent divers tableaux importants, dont le plus célèbre est la *Grande Vierge* des Offices, entourée d'*anges musiciens* peints sur le cadre. Mais, de l'aveu unanime de la critique, c'est à notre Louvre que revient l'honneur de posséder le plus parfait chef-d'œuvre du glorieux moine, le grand *Couronnement de la Vierge* (nº 182). Le génie du Fra Angelico est tout entier dans cette scène extraordinaire. Les innombrables personnages, anges, saints et saintes, agenouillés sur les degrés du trône où siège le Christ, les couleurs si riches et si harmonieuses des costumes, les auréoles d'or entourant les figures souriantes ou graves, tous ces éléments offrent, si on les considère séparément, un charme distinct et original : et tous sont évidemment disposés en vue d'un effet d'ensemble. Jamais la peinture n'a atteint une si merveilleuse unité de composition, un caractère si complet de grandeur et de beauté. Le *Couronnement de la Vierge* est le type le plus parfait de la peinture religieuse. Il a toute la splendeur d'un rêve mystique, et cela sans que l'artiste ait rien sacrifié de la vérité naturelle dans les figures et leurs mouvements. Le génie expressif des vieux maîtres siennois s'unit avec le génie réaliste des prédécesseurs florentins. Et la même alliance du sentiment et de l'observation se retrouve dans la *predella* du tableau, c'est-à-dire dans les petites compositions peintes à sa partie inférieure : elle se retrouve dans diverses autres petites compositions du Louvre, dans les tableaux de Londres et de Florence, dans trois admirables petits panneaux du musée de Munich, dignes d'être mis, avec le *Couronnement de la Vierge* et la *Vierge* des Offices,



FRAGMENT D'UNE FRESQUE DE MASACCIO.
(Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.)

au premier rang des chefs-d'œuvre de Fra Angelico et de toute la peinture italienne.

Il est impossible de ne pas associer au nom du Fra Angelico celui de son élève préféré, Benozzo di Lese di Sandro, plus communément appelé Benozzo Gozzoli (1420-1498), dont les chefs-d'œuvre sont, avec le beau *Triomphe de saint Thomas*, du Louvre (n° 199), la *Procession des rois Mages*, au Palais Riccardi de Florence, la *Vie de saint Augustin*, à San Gimigiano, et les célèbres fresques du Campo Santo de Pise. Benozzo n'a plus l'adorable grâce de son maître : ses figures sont déjà plus purement humaines, plus terrestres que les divines figures du Fra Angelico : mais il a su garder quelque chose de sa profonde naïveté, et il y a joint une science du paysage, une finesse d'observation, qui dénotent l'influence qu'ont exercée sur lui les ouvrages de l'illustre contemporain et rival de Fra Angelico, Masaccio.

C'est en effet dans le sens réaliste, plutôt que dans le sens expressif et mystique, que se développa l'art de Tommaso Guidi de San Giovanni, surnommé le Masaccio (1401-1428). Il se préoccupe, lui aussi, de faire traduire à ses personnages leurs émotions intérieures par le jeu de leur physionomie et par leurs mouvements : mais il se soucie davantage de peindre avec précision ces jeux de physionomie et ces mouvements, que de leur faire exprimer des émotions très profondes. En cela est son infériorité vis-à-vis de Fra Angelico. Mais les rares ouvrages de sa trop courte carrière ont, au point de vue plus spécial de l'art du peintre, une importance considérable. Masaccio a définitivement créé la peinture moderne : ses figures n'ont plus rien de la gaucherie des peintres primitifs : leurs moindres détails sont rendus avec une précision incomparable, en même

temps que les accessoires, les paysages, les architectures acquièrent une justesse merveilleuse. Tel nous apparaît ce maître dans ses grandes séries de fresques à Sainte-Marie-Nouvelle, à l'église del Carmine et à la chapelle des Brancacci, à Florence. Tel nous le voyons aussi au Musée des Offices, dans ce célèbre *Portrait de Vieillard*, peint sur une tuile, qui dépasse en intensité de vie comme en force de vérité les plus parfaits chefs-d'œuvre des maîtres flamands.



CHAPITRE IV.

Les peintres du quinzième siècle. (Deuxième période.)

LES LIPPI, BOTTICELLI, GHIRLANDAJO, LES BELLINI, FRANCIA ET LE PÉRUGIN.

La période qui va de 1450 à 1500 est une période de transition. L'art italien, dégagé complètement des contraintes anciennes, marche vers une réalisation parfaite de la vérité et de la beauté naturelles. Cette période aboutit immédiatement à Léonard de Vinci, à Raphaël et à Michel-Ange, qui ont été ses plus brillants représentants en même temps que les fondateurs de la peinture nouvelle du seizième siècle. Les écoles se sont encore multipliées : chacune des villes de l'Italie a un art local, dont elle est fière, qui répond à son caractère social ou naturel, et qu'elle emploie à la décoration de ses monuments. Et comme les relations des villes entre elles restent relativement assez rares, les diverses écoles conservent des manières et des qualités très distinctes, qui nous ordonnent de considérer séparément ces écoles célèbres.

I. *Florence.* — Florence continue à garder le premier rang : les peintres de talent y sont plus nombreux que dans tout le reste de l'Italie. Mais l'école florentine adopte, vers cette époque, une manière nouvelle, qui se caractérise sur-

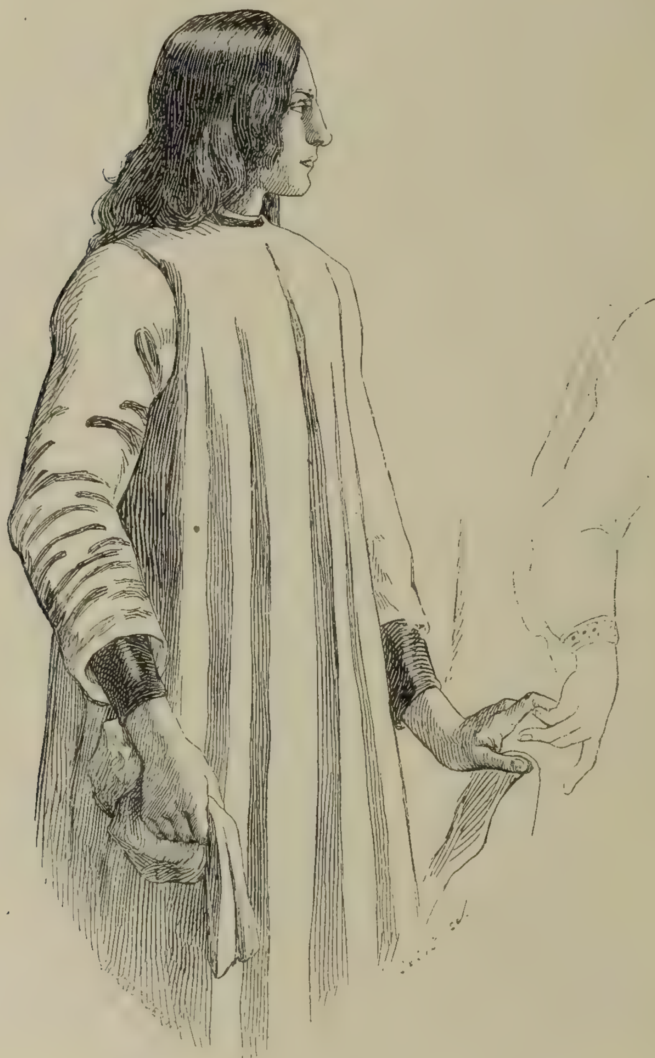
tout par une préférence du dessin à la couleur, une recher-



La Vierge et l'Enfant Jésus embrassé par saint Jean-Baptiste, par Sandro Botticelli.

che de formes délicates et sveltes, quelque chose d'inquiet et de maladif dans l'expression des visages.

Le promoteur de cette tendance nouvelle est le Fra Filippo



Fragment d'une fresque de Sandro Botticelli.
(Musée du Louvre.)

Lippi di Tommaso (1412-1469), qui, pour avoir conservé le surnom de *Fra*, n'a rien eu, dans sa vie ni dans ses ouvrages,

de la sainteté naïve du Fra Angelico. Son existence fut au con-



Figure tirée de la fresque de « la Visitation », par D. Ghirlandajo, à Santa-Maria-Novella.

traire des plus mouvementées, et, dit-on, des moins exemplaires. Quant à ses ouvrages, dont les plus célèbres sont la

Vierge des Offices et celle du palais Pitti, à Florence, les fresques du dôme de Spolète, deux tableaux du musée de Berlin, une *Vision de saint Bernard* à la National Gallery, et une merveilleuse *Vierge* du musée de Munich, ce sont des compositions d'un réalisme charmant, pleines de couleur et de délicates expressions, mais où perce déjà le goût des formes étranges et maladives. Ajoutons que le Fra Filippo Lippi, sans doute sous l'impulsion de sa pauvreté, a produit un nombre très grand, peut-être trop grand de tableaux, et que ses peintures se ressentent souvent d'une production trop hâtive et trop répétée.

Le réalisme de Filippo Lippi est encore plus accentué dans l'œuvre de son fils, Filippino Lippi (1460-1504). Ses fresques, dont les plus célèbres sont celles de Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, ses tableaux, notamment la *Vierge apparaissant à un Saint*, de la Badia de Florence, nous le montrent supérieur à son père par la grandeur et la noblesse de la composition : mais, en même temps, nous le voyons s'attacher encore plus fortement à faire, des sujets religieux qu'il peint, des scènes purement humaines, et à y introduire des figures d'une grâce bizarre et affectée.

Un autre élève de Filippo Lippi, Sandro Botticelli, de son vrai nom Filipepi (1447-1510), qui d'ailleurs contribua en une certaine part à former le talent de Filippino, dépasse à la fois, par le charme et l'originalité de sa peinture, le peintre qui fut son maître et celui qui fut son élève. Personne n'a su comme lui faire vivre d'adorables figures de femmes, d'une grâce noble et délicate. A peine peut-on lui reprocher, dans le choix de ses types, une certaine monotonie, et aussi une certaine affectation qui s'exagère et devient excessive dans ses der-



LE DOGE FRANCESCO FOSCARI, PAR BARTOLOMMEO VIVARINI.
(Musée Correr, à Venise.)

nières œuvres, telles que le *Christ mort* du musée de Munich. En revanche, dans les *Vierges* de la première manière, notamment dans celle du Louvre, la *Vierge aux Anges* de Berlin, et celle du musée des Offices, dans les admirables fresques dont le musée du Louvre a le bonheur de posséder des spécimens importants, le peintre florentin déploie des qualités de profonde vérité et de séduisante émotion qui lui donnent, parmi les artistes de son pays, un rang tout à fait original. Ajoutons que le triomphe de Botticelli est dans les compositions mythologiques : sa *Naissance de Vénus* du musée des Offices passe à juste titre pour son chef-d'œuvre. Les figures des femmes, le paysage, tous les détails de la composition s'harmonisent pour produire une impression totale d'un agrément subtil et troublant.

Deux peintres de moindre importance, Cosimo Rosselli (1438-1507), élève de Benozzo Gozzoli, et son imitateur Piero di Cosimo (1462-1521), méritent encore une mention particulière, le premier surtout, dont le chef-d'œuvre est une fresque de l'église San Ambrogio, à Florence. De tous les peintres florentins, Cosimo Rosselli est celui qui présente au plus haut degré le caractère d'étrangeté maladive signalé plus haut comme l'un des traits distinctifs de la peinture florentine. Qu'on voie au Louvre un tableau que nous croyons bien être de lui, la *Vierge* (n° 347), composition fantastique, avec ses flèches bleues mêlées d'or qui se découpent sur un ciel extraordinaire, avec les expressions souffreteuses des visages, et ces charmantes figures d'anges sveltes et pâles qui volent aux deux côtés de la Vierge. Dans chacun de ses ouvrages, Cosimo aimait à introduire de ces éléments bizarres et inexplicables. Il a d'ailleurs porté dans sa vie privée le même



Cène, par le Pinturicchio. (Dessin du musée de Lille.)

esprit d'inquiète excentricité. Après une existence très agitée, il est mort dans un dénûment complet, ayant dépensé en études d'alchimie les sommes considérables qu'il avait gagnées.



Vierge aux Anges, par Sandro Botticelli.

Il faudrait citer aussi, parmi les maîtres florentins de cette époque, plusieurs noms célèbres : Antonio Pollajuolo et Andrea Verrocchio, tous deux à la fois peintres et sculpteurs, tous deux auteurs de remarquables tableaux, le premier plus spé-

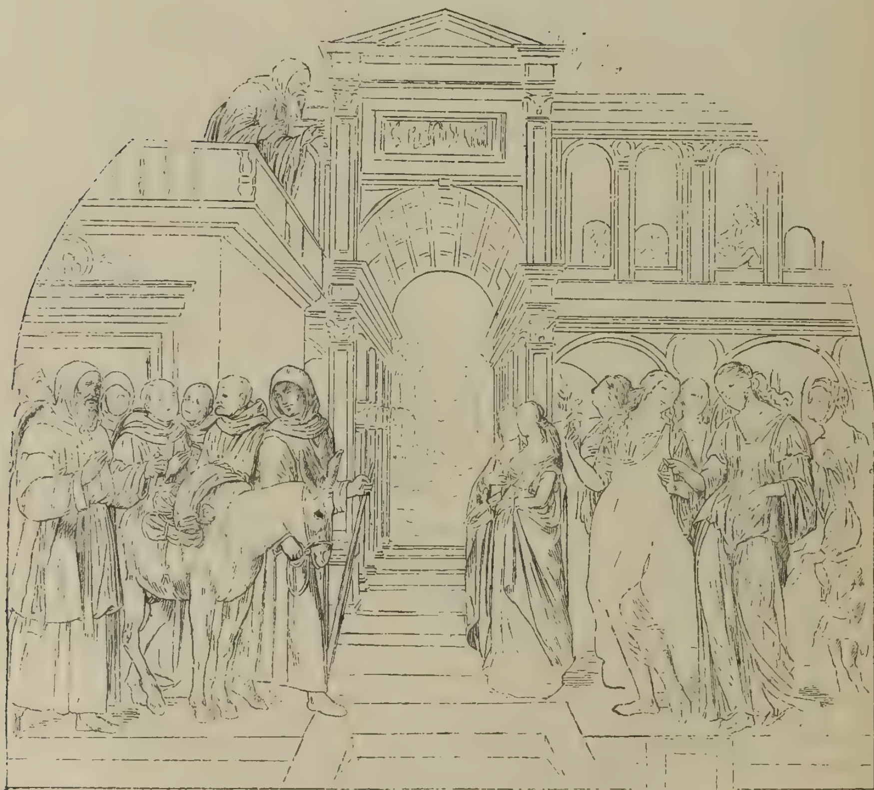
cialement gracieux et subtil, le second plus vigoureux et plus inventif. Verrocchio a de plus la gloire d'avoir formé un élève qui devait le dépasser infiniment en génie, Léonard de Vinci.



La Madone couronnée par les anges, par Sandro Botticelli.

Bastiano Mainardi (mort en 1515), dont le Louvre possède une *Vierge* d'un charme très original (n° 213), Lorenzo di Credi, élève de Verrocchio et imitateur de Léonard (1459-1537), maints autres encore que nous ne pouvons nommer ici, com-

plètent la liste des peintres florentins de cette époque féconde. Nous nous contenterons de leur joindre le nom plus glorieux de Domenico Ghirlandajo ou Grillandajo (1449-1494), qui peut être considéré comme l'un des maîtres de Michel-Ange,



Départ de saint Benoit pour Rome, par le Sodoma.

et qui, dans ses nombreux ouvrages, a su se tenir à l'écart du maniérisme de ses compatriotes, pour continuer le réalisme minutieux et réfléchi de Masaccio. A une science du dessin tout à fait extraordinaire, Ghirlandajo a joint une façon exacte et consciencieuse de reproduire les détails, qui fait de lui

l'égal des peintres flamands primitifs. Au Louvre, le *Portrait d'un Vieillard et d'un Jeune Enfant* suffit tout au plus à

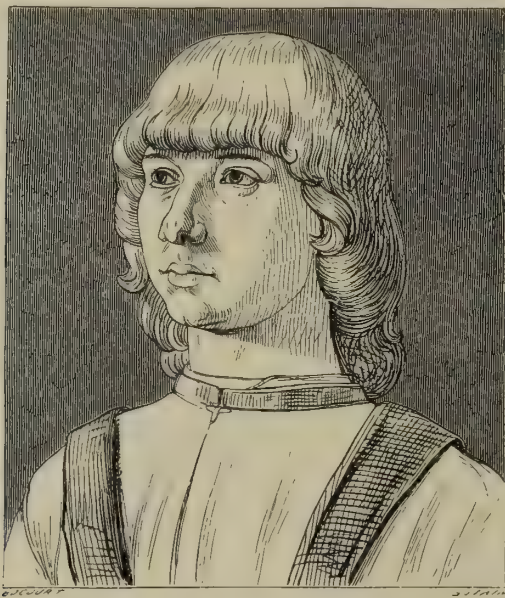


Évanouissement de sainte Catherine, par le Sodoma.

nous faire apprécier un côté du talent de Ghirlandajo. Il faut voir, pour mesurer dans son ensemble sa puissante originalité, les fresques de la chapelle Sixtine à Rome, de Sainte-Marie-

Nouvelle à Florence, ses tableaux de Florence et de Berlin.

II. *L'École d'Ombrie.* — L'École d'Ombrie a toujours subi très vivement l'influence de l'art florentin. Cette école, qui devait aboutir au plus grand peintre de l'Italie, RAPHAEL D'URBIN, a compté parmi ses principaux représentants, au quinzième siècle, PIERO DEGLI FRANCESCHI, plus connu sous le nom



PORTRAIT, PAR ANTONELLO DE MESSINE.

de PIERO DELLA FRANCESCA, peintre savant et habile, qui a réalisé d'énormes progrès dans l'art de la perspective et du clair-obscur, et dont les chefs-d'œuvre, à part divers portraits de la National Gallery, se trouvent dans les églises de Florence, d'Urbin, et d'Arezzo. Piero della Francesca a formé deux élèves célèbres : LUCA SIGNORELLI de Cortone (1441-1523), qui a conservé la manière de son maître, et dont les fresques, à la Chapelle Sixtine, à Orvieto, à Cortone, les tableaux, à Pérouse,

à Paris, etc., dénotent une science étonnante de l'anatomie, souvent alliée à une grande noblesse de conception : et Melozzo da Forli, moins vigoureux, mais d'un talent plus délicat et plus expressif. Le chef-d'œuvre de Melozzo, une *Ascension*, peinte à fresque dans l'église des Saints-Apôtres, à Rome, a



Portrait de Sandro Botticelli.

malheureusement péri en grande partie. Une fresque du Vatican, et une série de compositions des musées de Berlin et de Londres, représentant le *Culte des Muses à la cour d'Urbin*, donnent une idée suffisante de la manière fine et consciencieuse de ce maître charmant.

Le père de Raphaël, Giovanni Santi, peintre d'un talent assez médiocre, a été l'un des principaux élèves de Melozzo. Mais c'est un autre représentant de l'école ombrienne, Pietro Vanucci de Pérouse, dit le Pérugin (1446-1524), qui a eu le

mérite de former la main du jeune homme qui devait dépasser bientôt en génie comme en renommée tous les artistes de son pays. Et le Pérugin n'est pas seulement le maître de Raphaël : il est lui-même un grand peintre, comme suffiraient à le prouver ses tableaux du musée du Louvre.

Le Pérugin quitta de bonne heure son pays pour s'établir à Florence, où il fut d'abord si dénué de ressources qu'il dut, si l'on en croit la légende, coucher dans un coffre, faute de lit. Mais son talent, fortifié par les leçons de Verrocchio et l'exemple de son compagnon d'atelier Léonard de Vinci, le rendit vite très célèbre. Il fut appelé à Rome, puis revint à Pérouse, et s'installa de nouveau à Florence en 1504. C'est dans l'atelier du Pérugin que le jeune Raphaël vint achever l'éducation artistique commencée à Urbin sous la direction de son père et du peintre Timoteo della Vite. Le Pérugin prit une part bienveillante et amicale aux succès de son illustre élève. Il aimait à le représenter dans ses tableaux : il avouait sans peine la supériorité de Raphaël. Lui-même, cependant, s'attardait dans sa manière d'autrefois : il ne cherchait plus, comme dans ses premiers ouvrages, à varier ses sujets et ses compositions, et l'abondance d'œuvres médiocres qu'il a produites vers la fin de sa vie a nui, devant ses contemporains comme devant la postérité, à la juste appréciation de son talent.

Ce talent est cependant incontestable, et l'un des plus originaux que l'on puisse voir. Nous avons mentionné plus haut ses tableaux du Louvre : l'un d'eux, la *Vierge entourée de saintes et d'anges* du Salon Carré (n° 426) peut être considéré comme le modèle de sa manière. Nous y trouvons le gracieux type féminin que présentent presque tous les ouvrages



La Déposition de croix, par le Sodoma.

du Pérugin, avec sa fine expression de douceur et de piété. La disposition des couleurs des robes, formant pour ainsi dire une croix, est des plus ingénieuses : le fond de paysage est d'une merveilleuse délicatesse, et l'on peut apprécier, dans tous les détails, l'extrême habileté technique du peintre de Pérouse. Plusieurs musées français, ceux de Caen, de Rouen, de Gre-



FAMILLE DE LA VIERGE, PAR LE PÉRUGIN.

noble, de Nancy, possèdent des ouvrages du Pérugin; le musée de Lyon contient même un de ses chefs-d'œuvre, l'*Ascension*. Les musées d'Italie sont également riches en tableaux du vieux maître. Ses fresques, moins nombreuses, présentent en revanche plus de variété et de mouvements. Enfin plusieurs tableaux à la détrempe, dont un au Louvre, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* (nº 429), montrent comment le Pérugin a su faire atteindre à ce procédé une richesse et une légèreté de tons égales à ce que peut donner la peinture à l'huile.

Parmi les élèves du Pérugin, il faut citer Bernardino de Pérouse, imitateur habile de son maître, et Bernardino di Betto, surnommé le Pinturicchio (1454-1516), qui se perdit à son tour dans une production excessive, mais dont certaines fresques, à Rome, à Sienne, à Spello, révèlent un sens extraordinaire du mouvement et de la couleur.



Portrait du Sodoma, par lui-même.

III. *École de Bologne.* — Nous devons rapprocher du Pérugin un peintre de Bologne, qui, sans avoir son talent, a laissé plusieurs ouvrages remarquables, et dont la manière rappelle par plus d'un point celle de l'École de Pérouse. Francesco Raibolini, dit le Francia (1450-1517). D'abord graveur en médailles, puis orfèvre, le Francia ne s'adonna à la peinture que

dans un âge assez avancé. Pour montrer qu'il avait un respect égal de son métier d'orfèvre et de son métier de peintre, il signait ses pièces d'orfèvrerie : *Francia pictor*, et ses tableaux : *Francia aurifaber*. Il eut, lui aussi, des relations amicales avec le jeune Raphaël, qui professait pour lui une vive estime, le consultait, lui écrivait souvent, et le pria même un jour, dit-on, de corriger l'un de ses tableaux les plus célèbres, la *Sainte Cécile*. Francia, de son côté, différent en cela de plusieurs peintres de son temps, assista sans jalousie au triomphe du jeune maître, en l'honneur duquel il écrivit même un sonnet. Dans une de ses lettres, Raphaël compare le Francia au Pérugin et à un illustre peintre de Venise, Giovanni Bellini. C'est qu'en effet Francia était un éclectique : il empruntait à plusieurs sources les éléments de son art. Il prit aux Vénitiens le goût du coloris éclatant, au Pérugin, son expression caractéristique de sérénité douce, et aussi son type spécial de visage, l'ovale arrondi que nous avons vu dans toutes les peintures du maître de Raphaël. Deux tableaux du Francia au Louvre, un *Christ en croix* (n° 307) et une *Vierge* (n° 308) peuvent donner l'idée de sa manière. Les musées d'Italie ne sont pas moins riches en ouvrages de sa main qu'en tableaux du Pérugin; mais c'est dans les églises et au musée de Bologne que sont la plupart de ses peintures vraiment originales, et c'est au musée de Munich qu'il faut chercher la plus fraîche, la plus parfaitement gracieuse et belle de ses compositions, une *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, dans un merveilleux paysage de fleurs et de gazon. Nulle part aussi n'apparaît mieux l'habileté technique de Francesco Francia, qui a porté dans la peinture la consciencieuse minutie de son premier métier.

Les deux fils du Francia, Giacomo et Guilio Francia, reprirent



Vierge adorant l'Enfant Jésus, par Piero della Francesca.

sa manière : mais l'un et l'autre subirent très vivement l'in-

fluence du jeune Raphaël, comme en témoignent leurs tableaux à Parme, à Berlin, à Bologne, et le charmant dessin à la plume de Giacomo que nous reproduisons ici.



Vierge sur un trône, par Bernardino de Pérouse.
(Couvent des religieuses de Saint-François, à Pérouse.)

IV. *Écoles de Ferrare, de Sienne, de Milan, de Modène, de Naples*. — L'espace nous fait défaut pour apprécier en détail les caractères de nombreuses écoles secondaires, qui, tout en produisant certains artistes remarquables, furent très loin d'é-

galer en importance les grandes écoles de Florence, de l'Ombrie, de Venise et de Padoue.

A *Ferrare*, Cosimo Tura (1430-1498), auteur des fresques du



Saint Christophe, dessin de Jacopo Bellini.
(Musée du Louvre.)

palais Schiffanoja, communique à ses élèves Cossa, Zoppo et Ercole Roberti, le goût de compositions calmes et solennelles, de scènes religieuses ou symboliques avec des décors d'architecture très compliqués, et des paysages fantastiques. Un peintre de tendances toutes différentes, Lorenzo Costa (1460-

1535), semble s'être surtout inspiré du Francia : il a su cependant se montrer original dans certains tableaux allégoriques, dont le Louvre possède un spécimen fort intéressant (n° 155), et où le paysage reçoit un développement considérable. Plus tard encore l'École de Ferrare produit un coloriste de premier ordre, LE DOSSO (1475-1546), dont les rares ouvrages peuvent rivaliser avec les chefs-d'œuvre de l'art vénitien.



LE DÉVOUEMENT DE CURTIUS, PAR GIACOMO FRANCIA.

A *Sienne*, la décadence s'accentue pendant tout le cours du quinzième siècle : il n'y a guère d'originalité ni d'attrait dans les œuvres de FUNGAÏ (1460-1516) ni de PACCHIAROTTI (1474-1540) : et il faut aller jusqu'au seizième siècle pour trouver un peintre siennois digne d'être nommé. Celui-là, en revanche, ANTONIO BAZZI, dit LE SODOMA (1474-1549), est un des artistes les plus originaux de la Renaissance. Il excelle à animer ses compositions religieuses d'une émotion forte et profonde : en même temps qu'il donne à ses figures un charme mystérieux, une

beauté langoureuse et sensuelle, qui les rend inoubliables. Son chef-d'œuvre est *la Légende de sainte Catherine de Sienne*, peinte à la fresque dans l'église Saint-Dominique, à Sienne: une *Déposition de Croix*, à l'Académie de la même ville, est



L'ANNONCIATION, PAR POLLAJUOLO.
(Musée de Berlin.)

encore une peinture des plus attrayantes, où le Sodoma a mis quelque chose du puissant génie de son maître Léonard.

L'*École milanaise* ne date, à dire vrai, que de l'arrivée de Léonard à Milan, et c'est dans l'histoire du seizième siècle que nous trouverons ses principaux représentants. Il faut ajouter pourtant que dès le quinzième siècle, certains peintres lom-

bards savent revêtir leurs figures d'une douceur délicate et gracieuse qui semble annoncer l'art du Vinci. Un Milanais, LE BORGOGNONE (mort vers 1524), mérite d'être signalé par l'habileté de son dessin et l'intense expression de quelques-unes de ses *Vierges*.

Modène avait, dès le quatorzième siècle, produit un peintre remarquable, TOMMASO DE MODÈNE, qui fut mandé à Prague par l'empereur Charles IV, et qui décora le château de Karlstein. Au quinzième siècle, l'art de Modène est surtout représenté par FRANCESCO DE BIANCHI (mort vers 1510), peintre habile et original, dont l'œuvre principale est une *Vierge entourée de deux Saints*, au musée du Louvre (n° 70), peinture lumineuse, d'une composition savante, avec des figures d'une expression assez singulière.

Quant à l'*École de Naples*, elle ne peut guère nommer qu'un maître intéressant, ANTONIO SOLARIO, LE ZINGARO, auteur d'une *Vierge* du musée de Naples, dont la profonde expression fait songer aux peintures de l'École allemande. Un peintre anonyme, auteur des fresques du cloître Saint-Séverin, à Naples, se distingue au contraire par la force et la vérité de sa composition. Enfin, il convient de joindre à l'École napolitaine le grand peintre sicilien ANTONELLO DE MESSINE (1414-1494), qui passe pour avoir introduit en Italie l'usage de la peinture à l'huile, et qui fut à coup sûr l'un des plus parfaits portraitistes de l'Italie, si l'on en juge par son *Portrait de Condottiere* du Salon Carré (n° 37), chef-d'œuvre de modelé, de clair-obscur, et aussi de profonde et pénétrante expression. Les compositions religieuses d'ANTONELLO, à l'église San Gregorio de Messine, au musée d'Anvers, aux musées de Dresde, de Berlin, de Londres et de Vienne, n'ont que le tort d'être encore des portraits,



Madone tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, par le Verrocchio.
(Musée de Berlin.)

c'est-à-dire des figures humaines rendues avec une précision merveilleuse, une habileté technique absolument extraordinaire, mais dépourvues de tout sentiment religieux.

A l'introduction par Antonello de la peinture à l'huile en Italie se rattache une légende curieuse, dont l'authenticité est d'ailleurs des moins certaines. On raconte que, vers 1442, Alphonse V, roi de Naples, reçut en cadeau un tableau de Van Eyck, et que, cette nouvelle façon de peindre ayant excité l'étonnement général, Antonello de Messine entreprit d'en connaître le secret. Il quitta Naples, se rendit à Bruges, muni d'un grand nombre de dessins et de tableaux italiens, qu'il échangea contre la connaissance de la peinture à l'huile. Lorsqu'il eut acquis une habileté suffisante, il revint en Italie et se fixa à Venise, où il fit de nombreux tableaux, sans vouloir révéler à personne sa manière de les peindre. Un de ses amis, DOMENICO DE VENISE, obtint cependant la faveur d'être initié à son tour par Antonello, à la condition qu'il quitterait Venise. Domenico se rendit à Florence, où sa renommée s'accroissait rapidement lorsqu'un rival, ANDREA DEL CASTAGNO, l'assassina, après lui avoir arraché son secret. La tradition qui rapporte ces aventures dit encore que l'assassin Andrea, pour réparer son crime, fit connaître à tous l'invention nouvelle, qui se répandit ainsi parmi les peintres italiens. Quoi qu'il en soit de cette légende, il est sûr que les œuvres d'Antonello de Messine furent les premiers essais de la peinture à l'huile en Italie, ce qui donne à ce peintre une grande importance historique, à côté de la haute valeur artistique de ses peintures.

V. *École de Venise.* — L'*École vénitienne* occupe, dès le quinzième siècle, un rang tout à fait à part dans la peinture de l'Italie. A la double influence de Gentile da Fabriano, qui



Sixte IV et Platina, fresque de Melozzo da Forli.
(Bibliothèque du Vatican.)

apporte à Venise le sens de la couleur, et d'Antonello de Messine, qui révèle aux Vénitiens les finesses de la peinture flamande, se joint encore l'influence incessante des arts de l'Orient, qui abondent à Venise sous la forme de tapis, de meubles, d'étoffes, etc. Aussi l'École de Venise est-elle dès le début ce qu'elle sera avec Giorgione, Titien et Véronèse : une école de coloristes, sacrifiant tout à la recherche des tons chauds et voyants.

C'est déjà l'impression que donnent les ouvrages des premiers peintres de Venise, au quinzième siècle : les frères Antonio et Bartolommeo Vivarini, dont les fresques et tableaux ornent les églises de leur ville natale. Un de leurs contemporains, au contraire, Carlo Crivelli, semble se rattacher plutôt aux traditions de l'école classique de Padoue, si l'on en juge par l'incomparable perfection de son dessin : mais lui aussi est un coloriste de premier ordre, dans ses tableaux célèbres du musée Brera de Milan.

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, la peinture vénitienne est surtout représentée par la famille des Bellini. C'est d'abord le vieux Jacopo, élève de Gentile da Fabriano, peintre habile et plein d'un sentiment très intense. Après lui, ce sont ses deux fils : Gentile Bellini (1421-1507), dont les chefs-d'œuvre sont, à Venise, deux *Miracles* peints avec une force de lumière étonnante; et Giovanni Bellini (1426-1516), artiste très épris d'une forme châtiée et finie, élève d'Antonello, dont il a repris la manière vigoureuse et subtile, mais avant tout amant passionné de la lumière, qu'il a su rendre avec une maîtrise incomparable. Rien n'égale, à ce point de vue, ses merveilleux portraits, où la figure se dessine avec un modelé ferme et sûr, baignée d'une chaude lumière vénitienne.

Il suffit d'ailleurs, pour apprécier le génie de Giovanni Bellini, de voir au Louvre sa *Sainte Famille* (n° 61), chef-d'œuvre



MADONE, PAR CARPACCIO.

d'une peinture religieuse où l'expression vient surtout de la couleur et des jeux de lumière.

Deux autres peintres continuent les traditions coloristes de Jacopo Bellini : CIMA DE CONEGLIANO (1460-1518), auteur d'une

admirable *Vierge glorieuse*, à l'Académie de Venise, et le grand Vittore Carpaccio (1455-1525), qui rappelle à la fois le Fra Angelico, les Van Eyck, et ses compatriotes vénitiens. Il excelle à peindre des réunions de figures mouvementées et gracieuses, étalant au plein air d'une place publique les chatoyantes couleurs dorées de leurs riches costumes. C'est à Venise, qu'il faut voir son chef-d'œuvre, la série des neuf grands tableaux consacrés à l'histoire de *Sainte Ursule*. Le tableau du Louvre, *Saint Étienne prêchant* (n° 113), compte encore parmi les œuvres les plus séduisantes de ce maître, qui a eu sur la peinture allemande du seizième siècle une influence considérable, et qui, dans sa patrie, apparaît comme le précurseur immédiat de Paul Véronèse.

CHAPITRE V.

Les peintres du quinzième siècle. (Deuxième période, suite.)

L'ÉCOLE DE PADOUE ET ANDREA MANTEGNA.

Nous nous sommes conformé jusqu'ici à l'usage commun, en désignant sous le nom de *Renaissance* la première moitié du seizième siècle, l'époque où les Raphaël, les Léonard et les Michel-Ange ont fait atteindre à la peinture italienne son degré le plus haut. Nous devons bien avouer, cependant, que cette désignation n'est pas très légitime. Raphaël, Léonard, Michel-Ange n'ont pas fait autre chose que de perfectionner et de pousser à leur extrême limite des principes artistiques qui existaient avant eux. Si l'on entend par la *Renaissance* le renouvellement de la peinture, son entrée dans la voie de l'observation, de la vérité et de l'expression, c'est au quatorzième siècle avec Giotto, au quinzième avec Masaccio que s'est opérée la Renaissance. Si l'on entend seulement par ce mot la création d'une beauté nouvelle, classique, inspirée des chefs-d'œuvre de l'art grec ancien, c'est encore un peintre du quinzième siècle qui doit être considéré comme le promoteur de ce mouvement, comme le véritable père de la Renaissance ainsi définie. Bien plus que les maîtres glorieux du seizième siècle, celui-là a cherché à renouveler la peinture de son pays en y



GROUPE DE SAINTS, VOLET DU RETABLE DE SAN ZENO, PAR MANTEGNA.



Groupe de saints, volet du retable de San Zeno, par Mantegna.

introduisant les formes classiques; bien plus qu'eux, il a étudié et essayé de faire revivre la beauté antique. Un tel mérite à lui seul suffirait, sans même parler de l'importance artistique de ses œuvres, pour légitimer la place à part que nous donnons à ce peintre, ANDREA MANTEGNA DE PADOUE (1431-1506), dans l'histoire de la peinture italienne du quinzième siècle.

Une école de peinture existait à Padoue bien avant que Mantegna ne vînt en faire la première école du quinzième siècle. Le représentant le plus important de cette école avait été SQUARCIONE (1394-1474); et il est vraisemblable que c'est à ce peintre, qui fut longtemps son maître, que le jeune Mantegna dut son goût de l'antiquité classique. On raconte, en effet, que Squarcione avait lui-même ce noble goût, qu'il était allé en Grèce, et qu'il avait rassemblé dans son atelier de Padoue un véritable musée de sculptures anciennes. Par malheur, le seul tableau authentique que l'on ait conservé de lui, la *Vierge* de la collection Lazzara, à Padoue, ne le montre guère que comme un peintre de second ordre; et l'on sait qu'il a développé chez les élèves de son école, ANSUINO, PIZZOLO, l'habitude de compositions prétentieuses, vides, ornées d'architectures compliquées et assez peu agréables.

Mantegna, sorti, comme Giotto, d'une famille pauvre et obscure, manifesta comme lui un talent si précoce, que Squarcione le fit inscrire à dix ans dans la corporation des peintres. Plus tard, Mantegna se maria avec la fille de Jacopo Bellini, et il semble que ce mariage lui ait valu la haine de son maître Squarcione : le vieux peintre padouan alla même jusqu'à lui reprocher de déshonorer la peinture en copiant les marbres antiques, dont il lui avait naguère recommandé l'étude. Cela n'empêcha pas Mantegna de devenir bientôt célèbre dans toute



La Danse des Muses, d'après Andrea Mantegna

l'Italie. L'Arioste le cite, avec Léonard et Giovanni Bellini.



Saint Georges, par Andrea Mantegna.

comme le grand peintre de son temps; le jeune Albert Dürer, venu d'Allemagne en Italie, s'occupe plusieurs an-

nées à étudier ses ouvrages : et son influence se retrouve dans



Saint Luc, par Andrea Mantegna.

les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, du Corrège et de Raphaël.

Les premiers tableaux de Mantegna, — parmi lesquels est

le beau *Calvaire* du Louvre (n° 250), peint à la détrempe, et remarquable surtout par son merveilleux fond de murs et



Fragment des « Triomphes de Jules César », estampe de Mantegna.

de rochers, — présentent encore quelque chose de raide, de pénible, de dur : on sent que le peintre s'est exclusivement occupé du dessin, qu'il a tout sacrifié à l'étude anatomique des formes du corps; les couleurs sont sèches et déplai-

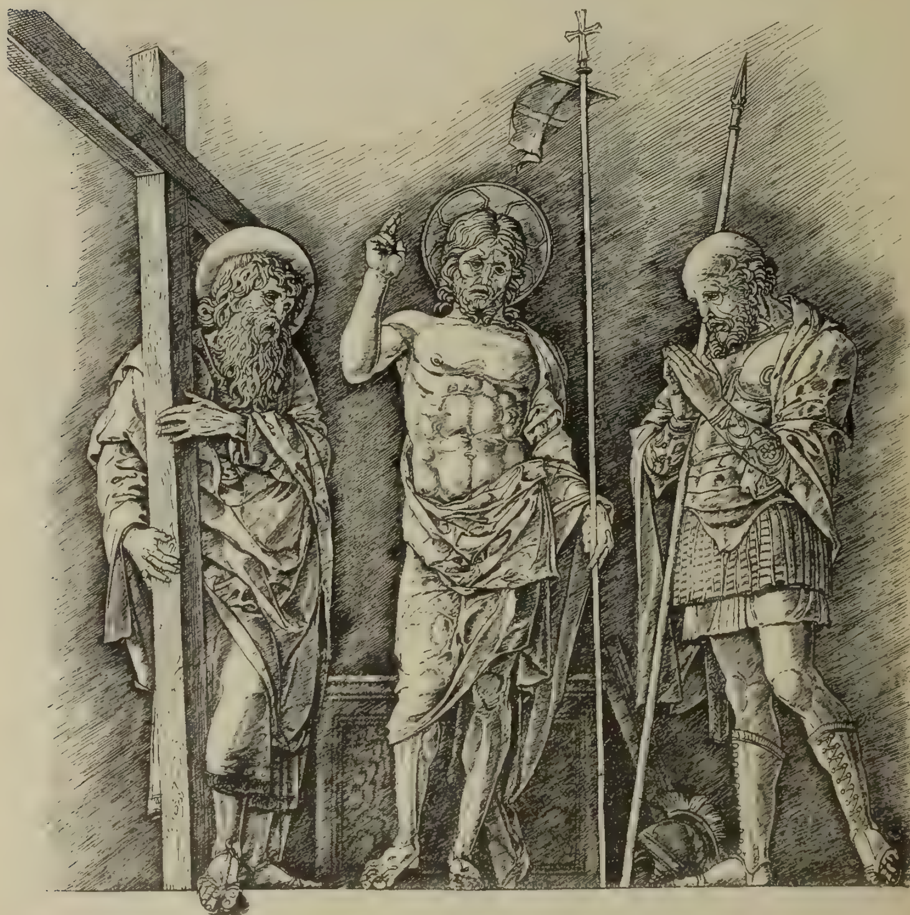
santes : la recherche de l'expression va souvent jusqu'à la laideur. L'œuvre la plus caractéristique de cette première pé-



FRAGMENT DES « TRIOMPHES DE JULES CÉSAR », ESTAMPE DE MANTEGNA

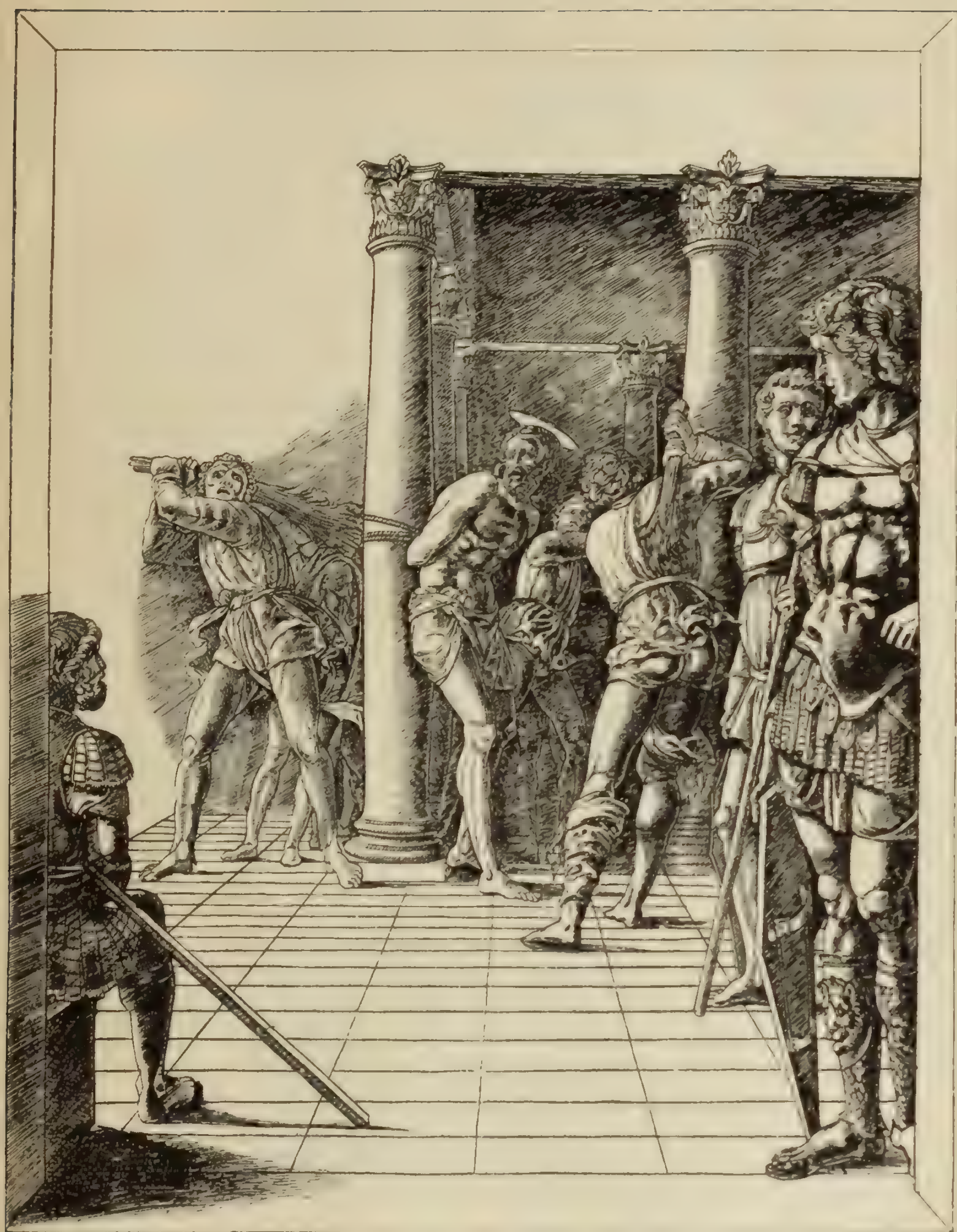
riode est le *Saint Luc entouré de onze saints*, aujourd'hui au musée Brera de Milan. Plus tard, nous voyons peu à peu cette raideur s'adoucir : la beauté plastique s'ajoute, dans le dessin, à la plus rigoureuse vérité d'observation; la composition

acquiert une noblesse incomparable; le coloris et le modelé deviennent plus délicats, plus gracieux, et l'expression offre un mélange de dignité et de tendresse que l'on ne retrouvera



Le Christ entre saint Longin et saint André.
(Estampe de Mantegna.)

plus dans les plus parfaits chefs-d'œuvre des artistes qui vont suivre. L'influence de l'art ancien se fait sentir de la façon la plus heureuse : nulle trace d'une imitation servile, un style tout moderne, mais imprégné d'un sentiment d'harmonie,



La Flagellation, estampe de Mantegna.

de beauté calme et pure, que les sculpteurs grecs ont seuls pu révéler au maître de Padoue.

Citer les chefs-d'œuvre de Mantegna nous serait impossible. Ils abondent dans les musées d'Italie, dans les églises, dans les galeries de Berlin, de Vienne, de Londres, de Madrid. A peine pouvons-nous mentionner la célèbre série des neuf cartons de Hampton Court, représentant, croit-on, le *Triomphe de César*; le *Triptyque* du musée des Offices, à Florence; les fresques de la chapelle des Eremitani à Padoue, peintes pendant le séjour du maître chez Squarcione; la *Vierge de la Victoire* du Louvre (n° 251), composition où l'on aperçoit comme un retour aux œuvres de la première manière; le tableau du musée de Tours, etc. A notre sens, pourtant, aucun de ces divers tableaux ne mérite autant le nom de chef-d'œuvre que le fameux *Parnasse* du Louvre (n° 252). Il y a dans cette superbe peinture un équilibre si harmonieux, les Muses dansent avec un mouvement si gracieux, et le paysage qui les environne s'accorde avec les lignes de leurs corps d'une façon si intime et si naturelle, que nous ne connaissons pas d'œuvre qui donne à ce point l'impression d'une parfaite unité artistique.

Ajoutons que les portraits de Mantegna sont parmi les plus vivants qui existent dans l'art tout entier, que ses dessins sont justement considérés comme des modèles de savante et magistrale perfection, enfin que ses nombreuses gravures dépassent encore ses tableaux et ses dessins en originalité, en profondeur de sentiment, en noble beauté de lignes. Aucun maître ne pouvait mieux servir à montrer ce que la peinture italienne avait déjà réalisé de progrès, au moment où les grands artistes du seizième siècle allaient lui donner le rang suprême



Judith, par Andrea Mantegna.

dans l'histoire de l'art de tous les temps et de tous les pays.

Andrea Mantegna n'a guère eu d'élèves directs que ses deux fils, Francesco et Ludovico Mantegna, et l'estimable peintre Francesco Bonsignori : mais l'influence du maître devait dépasser les limites de l'école de Padoue, et contribuer à la formation des artistes immortels dont nous allons étudier maintenant le génie et les œuvres.



DEUXIÈME PARTIE.

LA RENAISSANCE DE L'ART ITALIEN AU SEIZIEME SIECLE.

CHAPITRE PREMIER.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Nous avons eu déjà, à plus d'une reprise, l'occasion de le dire : l'art italien du seizième siècle n'est pas né spontanément, comme l'art du dix-septième siècle dans les Pays-Bas : il est sorti de l'art des siècles précédents par une série de transitions lentes et pour ainsi dire insensibles. Il n'a été que l'épanouissement définitif et complet de principes et de tendances qui, depuis deux siècles, cherchaient à se faire jour dans la peinture italienne. Et il n'y a aucun de ses caractères dont on ne retrouve le germe dans l'art de ces deux siècles précédents.

Il n'en est pas moins vrai que, pris dans son ensemble, l'art de la Renaissance présente des caractères différents et parfois contraires de ceux que présente, dans son ensemble, l'art italien primitif. Par cela même qu'il est plus parfait, plus pur,

plus homogène, il laisse voir plus clairement son essence; et ainsi la distinction d'avec les œuvres primitives s'aperçoit





Saint Prosdocime, Sainte Justine,
par Andrea Mantegna.

mieux dans la peinture de Raphaël, de Léonard, de Michel-Ange, que dans la peinture de Masaccio ou de Mantegna, qui sont pourtant, eux aussi, des représentants de la tendance nouvelle, des précurseurs de la Renaissance.



Madone de la Victoire, par Mantegna. (Musée du Louvre.)

Hâtons-nous donc de noter les principaux caractères qui distinguent l'art de la Renaissance de l'art primitif. Nous pourrons ensuite étudier avec plus de fruit les œuvres glorieuses des grands maîtres du seizième siècle.

Parmi ces caractères distinctifs, il en est un que nous avons déjà vu, et dont l'importance est énorme. L'usage de la peinture à l'huile est devenu universel. Il a amené une finesse, une abondance, une variété de nuances que les procédés de la détrempe ne permettaient guère aux peintres primitifs. Il a amené encore les jeux du clair-obscur, c'est-à-dire les mille effets de lumière et de couleur que détermine l'opposition d'objets plus ou moins éclairés et de fonds plus ou moins sombres. En même temps l'habileté technique, la science de l'anatomie, du modelé, de la perspective et du paysage s'est infiniment développée et perfectionnée. Les maîtres de la Renaissance possèdent tous les secrets du dessin et de la couleur : ils les possèdent avec une maîtrise et une plénitude que les plus grands peintres des siècles suivants n'ont pu égaler. Dans leurs fresques même, — dont le nombre est devenu beaucoup plus rare, — ils déploient une adresse technique qui triomphe comme en se jouant des difficultés du genre, et donne à celui-ci des qualités dont il semblait incapable.

Un autre caractère n'est pas moins essentiel. L'art devient humain, au lieu d'être religieux et mystique comme chez les peintres anciens vraiment primitifs. Le sentiment d'une vérité humaine remplace le sentiment religieux. Les maîtres de la Renaissance peuvent bien représenter encore des sujets sacrés; mais ces sujets, le plus souvent, ne sont que des prétextes. Les peintres ne cherchent plus à nous montrer la Vierge, les anges, tels que les rêve la foi, c'est-à-dire comme des



La Circoncision, volet d'un triptyque de Mantegna.

êtres surnaturels, d'une beauté étrangère à la beauté humaine. Ils voient et nous font voir, dans la Vierge, le Christ, les anges et les saints, des êtres de chair et d'os, des êtres de l'humanité naturelle, mais les plus beaux ou les plus touchants qu'ils peuvent imaginer. Il suffit de comparer une vierge du Fra Angelico à une vierge de Raphaël pour apprécier cette différence fondamentale. Les vierges de Raphaël sont des femmes, de vraies femmes, que le peintre a manifestement prises dans la réalité. Son unique effort a été de les revêtir de la plus parfaite beauté possible, et elles ne diffèrent de la réalité que parce qu'elles sont plus belles. Les formes acquièrent une plénitude admirable, les moindres détails de l'anatomie sont étudiés avec un soin infini. Seul, l'intense sentiment religieux qui chantait dans les chefs-d'œuvre du vieux moine a désormais disparu.

Faut-il regretter ce changement? Il faut en tout cas s'en féliciter en tant que nous lui devons les plus parfaits chefs-d'œuvre de la peinture. Il convient d'ailleurs d'ajouter que la conception nouvelle de l'art n'a pas eu pour cause, comme on pourrait le penser, la diminution des croyances religieuses. La piété des Raphaël, des Corrège, ne semble pas avoir été moins vive que celle des maîtres antérieurs. La cause véritable de la révolution, c'est d'abord le goût naturel du peintre pour la beauté. On ne résiste pas au désir de rendre les belles choses que l'on voit, et plus l'on est habile, plus on est maître de ses moyens, plus aussi est forte la séduction de la beauté naturelle. Une autre raison est la connaissance de l'art ancien, connaissance dont nous avons noté déjà l'effet sur l'œuvre du grand Mantegna. L'art grec classique, qui se révèle vers le quinzième siècle aux peintres italiens, est avant tout un art de pure

beauté plastique. Le sentiment religieux n'y joue aucun rôle.



RENCONTRE DU MARQUIS DE GONZAGUE ET DE SON FILS, LE CARDINAL FRANÇOIS.
(Fresque d'Andrea Mantegna, au château de Mantoue.)

le culte du beau y est l'unique objet. Les peintres italiens s'inspirent de plus en plus de cet art merveilleux : il fortifie

leur goût de la beauté naturelle, leur enthousiaste volonté de rendre, en l'embellissant, ce qu'ils voient autour d'eux.

Enfin les circonstances extérieures, en se modifiant, modifient les conditions générales de la vie et du travail des peintres. Les relations entre les diverses cités se multiplient et deviennent plus faciles. Deux ou trois grands centres se forment, à Rome, à Milan, à Florence : de toutes parts les peintres s'y rendent, ils y demeurent, y travaillent les uns à côté des autres. Ainsi se trouve réduit infiniment le nombre des petites écoles locales, qui avaient eu, au quinzième siècle, des caractères distinctifs si nettement marqués. En outre, les nécessités de l'étude patiente et minutieuse obligent de plus en plus les peintres à se confiner dans leur métier de peintres. La plupart des maîtres primitifs menaient de front les sciences, l'architecture, la poésie, la sculpture et la peinture : désormais tous les artistes, — à part, il est vrai, Léonard, Michel-Ange et même Raphaël, — tous s'adonneront exclusivement à un seul art. Ajoutons encore, pour compléter cette rapide esquisse des traits généraux de la Renaissance, que, de plus en plus, les peintres deviennent de grands seigneurs honorés et puissants, sous la protection de princes qui mettent leur fierté à payer chèrement les commandes qu'ils leur font. Les papes Jules II, Léon X, Paul III, les Médicis de Florence, les Sforza de Milan, le roi de France François Ier, méritent d'être cités au premier rang parmi ces nobles protecteurs des maîtres de la Renaissance.

CHAPITRE II.

L'École de Milan et l'École de Parme.

LÉONARD DE VINCI ET LE CORRÈGE.

Aux causes de la Renaissance que nous avons signalées, il faut joindre une cause non moins importante : l'influence personnelle d'un maître, qui, sortant directement de l'art primitif, a su, par la seule force de son génie, transformer la peinture de son pays, et la faire entrer définitivement dans la voie nouvelle. Léonard de Vinci est né en 1452 : il a été le contemporain des Botticelli, des Ghirlandajo, des Giovanni Bellini, avant de devenir celui des Raphaël et des Michel-Ange. Dans l'œuvre des uns et des autres, il a laissé la trace profonde de son action. Il est seul digne du nom de *maître*, si l'on entend par ce mot l'éducateur, le rénovateur d'une génération artistique.

Il est né au château de Vinci, près de Florence. Il était de bonne famille, et fit, dans sa jeunesse, des études très étendues. Entré dans l'atelier du peintre et sculpteur Verrocchio, il collabora à ses travaux, et devint bientôt le professeur de son professeur. En 1483, il quitta Florence, pour entrer au service de Ludovic Sforza, régent du Milanais, en qualité d'ingénieur civil et militaire, d'architecte, de sculpteur et de peintre. A Milan,

comme à Florence, sa venue détermina une révolution dans l'art national : tous les peintres milanais se mirent à l'imiter, comme avaient fait Verrocchio et tous les élèves de Verrocchio. En 1500, il revint à Florence, où il peignit son chef-d'œuvre, la *Joconde*, mais où il s'occupa surtout de littérature et de cana-



Étude de Cavalier, par Léonard de Vinci.

lisation. En 1502, il fut chargé de divers travaux d'architecture dans le midi de la Toscane. Après d'assez longs séjours à Milan et à Rome, il passa en France, où François Ier le nomma son peintre de cour : mais il paraît bien que cette fois Léonard avait complètement abandonné la peinture pour les travaux de canalisation. C'est en France qu'il mourut, au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519. Comme Michel-Ange,

et à un degré bien plus haut, il a excellé dans tous les arts et dans toutes les sciences. Ses découvertes en géométrie, en physique, en chimie, en histoire naturelle, n'ont pas moins d'importance que ses chefs-d'œuvre de peinture.

Cette courte biographie aura pu déjà faire paraître Léonard



PORTRAIT DE LÉONARD DE VINCI

comme un homme extraordinaire. Extraordinaire, c'est en effet le mot qui définit le mieux le caractère, le génie, et l'œuvre de ce maître incomparable. Son art est un art mystérieux, plus riche en beauté que nul autre, mais riche d'une beauté dont le charme nous séduit sans que nous puissions l'expliquer. Tout au plus peut-on dire que le génie de Léonard

consiste surtout dans la recherche d'expressions langoureuses et subtiles, de mouvements souples, d'alliances de couleurs



Croquis, par Léonard de Vinci.

très fines et très complexes : tout cela accompagné de la science la plus colossale qu'un peintre ait jamais possédée.



Tête de Jeune Homme, dessin de Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

Les peintures de Léonard sont malheureusement très rares. Quatre ou cinq tableaux à Florence, à Milan, et à Rome, deux ou trois autres à Londres, à Saint-Pétersbourg : à cela se ré-



Fresque de Luini. (Église Santa-Maria, a Milan.)

duisent les ouvrages authentiques, en dehors de ceux que possède le Louvre. Mais chacun de ces ouvrages est un chef-d'œuvre entièrement différent des autres, et notre Louvre a l'honneur insigne de posséder six tableaux dont quelques-uns sont les chefs-d'œuvre parmi ces chefs-d'œuvre.

C'est d'abord la *Joconde*. Tout le monde connaît cette sorte de portrait, représentant une jeune femme à mi-corps, vue de trois quarts, et derrière laquelle s'étend un paysage de mon-



MONNA LISA DEL GIOCONDO, GRAVURE DE LÉONARD DE VINCI.

tagnes. Monna Lisa, femme de Francesco del Giocondo, ainsi s'appelait, dit-on, le modèle de Léonard. Le maître a mis quatre ans à achever son tableau, et il ne crut jamais l'avoir fini autant qu'il aurait dû : ce qui n'empêche pas la *Joconde* d'être

un type incomparable de perfection absolue. Tout y est charmant, superbe, et tout y est mystérieux : le paysage, qui semble baigné dans une atmosphère bleue et chaude, la pose gracieuse de la jeune femme, les plis des manches de sa robe, le dessin et la couleur de ses mains fines et potelées. Mais tout cela peut encore trouver son explication dans la prodigieuse habileté du peintre : ce qui est à jamais inexplicable, c'est l'expression du visage, tout ensemble vivante et fantastique, c'est le sourire ironique des lèvres, le mouvement des yeux, une étrange harmonie de lignes qui attire et captive l'attention. Veut-on apprécier le caractère inimitable de cette expression, qui appartient en propre à Léonard? Il suffira de comparer la *Joconde* telle qu'il l'a peinte avec les copies qu'en ont faites de tout temps, qu'en font encore tous les jours, les artistes les plus habiles.

Le même charme mystérieux nous apparaît dans un second tableau du Salon Carré : la *Vierge avec l'Enfant et sainte Anne* (nº 59). L'ordonnance du paysage, l'harmonie spéciale du coloris, la recherche des expressions langoureuses se retrouvent dans ce tableau comme dans la Joconde et révèlent le même génie, malgré la profonde différence des sujets. L'altération même des couleurs semble donner à l'œuvre un charme nouveau de finesse et d'étrangeté.

Pourquoi ne pouvons-nous analyser comme nous le voudrions deux autres tableaux du Louvre : le *Bacchus* (nº 460) et le *Saint Jean* (nº 458), deux œuvres si peu religieuses ou mythologiques qu'on pourrait donner à l'une le titre de l'autre, mais en revanche deux merveilles de beauté plastique, de délicatesse expressive, de fin modelé, de clair-obscur et de coloris? Et combien de phrases ne faudrait-il pas pour définir



La Vierge aux Rochers, par Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

l'attrait de la *Vierge aux Rochers* (n° 460) avec l'énigmatique visage de la Vierge, son attitude si pleine de langueur et de grâce, les adorables figures du petit saint Jean et de l'Ange?

Le Louvre possède, en outre de la *Joconde*, un second portrait de Léonard : c'est une jeune femme, vêtue d'une robe rouge avec des nœuds aux épaules, et qui a les cheveux retenus sur le front par un cordonnet orné d'un bijou (n° 461). On a cru trouver dans ce portrait l'image d'une favorite de François Ier, la *Belle Féronnière*, et ce nom est resté au tableau. Il est cependant plus probable que l'œuvre du Vinci représente la favorite de Ludovic Sforza, Lucrezia Crivelli. Mais qu'importent vraiment de tels problèmes devant un tableau comme celui-là! *La Belle Féronnière*, dans un genre tout différent, égale la *Joconde*. Ce n'est plus une composition, un ensemble où le visage apparaît rehaussé par les étranges détails du milieu qui l'entoure et s'harmonise avec lui. Un portrait, et rien de plus : mais le dessin est d'une sûreté, d'une finesse prodigieuses; et jamais peut-être Léonard n'a peint une expression plus vive et plus inquiétante que celle de cette pâle figure au regard profond.

Léonard s'est exercé dans tous les genres de peinture. Il a fait des tableaux à la détrempe, des tableaux à l'huile. Il a inventé et essayé une foule de procédés dont il a emporté les recettes avec lui. Il a également peint des fresques : mais la plupart ont été détruites, et il n'est guère resté qu'une grande *Cène* exécutée sur le mur du réfectoire d'un couvent de Milan. Encore ce merveilleux ouvrage est-il aujourd'hui dans un état de dégradation lamentable. En 1552, les dominicains du couvent, voulant agrandir un peu la porte de leur réfectoire,



Vue prise du Righi, dessin a la plume de Léonard de Vinci.

trouvèrent tout simple de couper les jambes du Christ et de ses disciples les plus voisins. Plus tard, le réfectoire devint un grenier à foin. Il y eut un temps où des guides vendaient aux touristes des morceaux de la fresque qu'ils grattaient du mur. Par bonheur plusieurs musées, notamment le Louvre, possèdent d'anciennes copies de la Cène exécutées probablement du vivant même de Léonard et sous sa direction. La variété des expressions et leur précision, l'arrangement savant des personnages autour de la divine figure du Christ, la grandeur de l'ensemble alliée à la parfaite indépendance des détails, toutes ces raisons expliquent assez la gloire de la *Cène* de Milan, qui coûta à Léonard six ans de travail.

Nous devons dire enfin que l'on ne connaît pas Léonard de Vinci, pas plus que Mantegna, si l'on n'a pas complété l'étude de ses peintures par l'étude de ses dessins. Pour une nature sans cesse en travail, éperdument éprise de formes nouvelles, de nouveaux progrès, comme l'était celle de Léonard, le dessin est l'expression la plus directe et la plus instructive de l'âme et du génie.

C'est dans les dessins de Léonard que l'on pourra voir l'étonnante variété de ses lignes, la richesse surnaturelle de sa fantaisie, et aussi sa science, et aussi la patiente et modeste obstination qu'il mettait à étudier toujours, à améliorer un art qu'il ne jugeait jamais assez parfait. A tous les points de vue, les dessins de Léonard sont la meilleure école où se puisse instruire un artiste.

L'École de peinture de Milan est sortie tout entière de Léonard. Et le génie de cet homme extraordinaire était si vaste, si complexe, que les divers peintres de l'École milanaise semblent s'être partagé ses qualités, et que chacun d'eux a eu



La Belle Féronnière, par Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

assez à faire de développer une seule des vertus artistiques que Léonard avait réunies dans ses puissants ouvrages. C'est ainsi que les trois principaux artistes de Milan, Luini, Solari, et Marco d'Oggione, diffèrent entre eux en ce qu'ils ont repris et continué un côté différent de la manière du Vinci. Un seul a su conserver quelque chose du charme troublant et mystérieux du maître : Bernardino Luini (1460-1530), auteur de très belles fresques (à Sainte-Marie de Milan, à la Chartreuse de Pavie, au Louvre) et de nombreux tableaux dont la *Salomé*, la *Sainte Famille* et l'*Enfant Jésus sommeillant* du Louvre (nos 230, 231, 232), peuvent faire apprécier les remarquables qualités d'élégance, l'harmonieux clair-obscur, les expressions fines et délicates, rappelant, avec un peu d'effort et de convention, les adorables expressions du peintre de la *Joconde.*

Un autre Milanais, Andrea Solari, dit le Gobbo (1470-1530), semble avoir retenu de l'art du Vinci le secret des compositions émouvantes et de l'habile arrangement de la lumière : sa *Tête de saint Jean* (n° 397), du Louvre, passe à bon droit pour son chef-d'œuvre, avec la *Vierge* du musée Brera.

C'est au contraire le goût de l'étrange dans le dessin et dans les expressions qui constitue l'héritage fait par Léonard à Marco d'Oggione, peintre d'un talent technique inférieur, mais dépassant ses condisciples par la profondeur de la conception, si l'on en juge par son tableau de Sainte-Euphémie de Milan et ses deux tableaux du Musée d'Augsbourg.

Il faudrait citer encore les deux Ferrari, dont l'un, Gaudenzio (1484-1550), a laissé à Verceil, à Turin et à Milan des compositions pleines de grandeur, Giovan Beltraffio (1467-1516), dont le chef-d'œuvre est la *Vierge de la famille Casio*, au Louvre (n° 72); et maints autres artistes qui ont essayé de continuer la



Étude de jeune garçon, par Léonard de Vinci.

manière de Léonard sans jamais atteindre à son inimitable perfection. Peut-être le plus sage d'entre eux a-t-il été ce Francesco Melzi, le *Dilettante de Milan*, qui, ayant compris l'impossibilité d'égaler le génie de Léonard, a renoncé presque entièrement à la peinture, pour laquelle cependant il semblait mieux doué qu'aucun autre, et s'est uniquement consacré à admirer et à servir le maître.

Il n'a été donné qu'à un seul peintre de l'Italie de produire des chefs-d'œuvre dans une voie analogue à celle où s'est immortalisé Léonard, dans la voie d'un art élégant, délicat, expressif et sensuel, alliant la profondeur du sentiment à la grâce parfaite des formes. Encore ce peintre, le Corrège (1494-1534), ne saurait-il être comparé à Léonard ni pour la variété ni pour l'extraordinaire originalité de son génie.

Le Corrège représente à lui seul l'école de Parme. Il s'appelait en réalité Antonio Allegri, et son surnom lui vient de son pays natal, Correggio. On raconte qu'il s'est formé sans maître, qu'il n'est presque jamais sorti de la petite ville de Parme, et que sa vocation s'est fait jour en lui à la vue d'un tableau de Raphaël. — *Anch'io son pittore*, « Moi aussi je suis peintre, » se serait-il écrié. Au contraire de ses grands rivaux, il serait resté toute sa vie méconnu, pauvre et solitaire. Une autre légende, aussi peu vraisemblable que la première, prétend que, pour le payer d'un tableau qui aujourd'hui vaudrait un million, les moines d'un couvent voisin de Parme lui donnèrent un sac de gros sous, et que c'est en voulant porter sur son dos ce sac plein de cuivre que le Corrège, à peine âgé de quarante ans, prit la pleurésie dont il est mort.

Ses peintures, plus nombreuses que celles de Léonard, sont encore relativement assez rares. Les plus célèbres sont à



VIERGE, PAR LUINI.
(Fresque du cloître de la Chartreuse de Pavie.)

Parme, notamment les merveilleuses fresques du Dôme et de l'église Saint-Jean, celles de la Bibliothèque, les *Vierges* du musée. En dehors de l'Italie, les seules galeries qui possèdent des ouvrages importants du Corrège sont le musée de Dresde, où est l'admirable *Nativité* qu'on a coutume d'appeler *la Nuit*, et le musée du Louvre, où le *Mariage mystique de sainte*



La Madone de Lugano, par Luini.

Catherine (nº 19) nous présente, avec la grâce élégante de ses formes, et la délicieuse unité de son coloris lumineux et souriant, un spécimen bien caractéristique de la manière du maître. Non moins remarquable à ce point de vue et non moins célèbre est l'*Antiope endormie* (nº 20), où le Corrège se montre ce qu'il est dans tous ses chefs-d'œuvre, un peintre avant tout préoccupé des formes élégantes, habile à modeler le corps, à le baigner dans une lumière blonde et légère.



Portrait de femme, dessin de Léonard de Vinci, a Windsor.

Federigo Barocci (1528-1612), coloriste brillant, et le délicat Michel-Angelo Anselmi (1491-1554), auteur d'une *Vierge Glorieuse* du musée du Louvre (nº 36) sont les deux seuls noms que puisse citer, avec celui du Corrège, l'école de Parme. Ni l'un ni l'autre n'ont assez d'importance pour que nous puissions leur consacrer une étude spéciale.



CHAPITRE III.

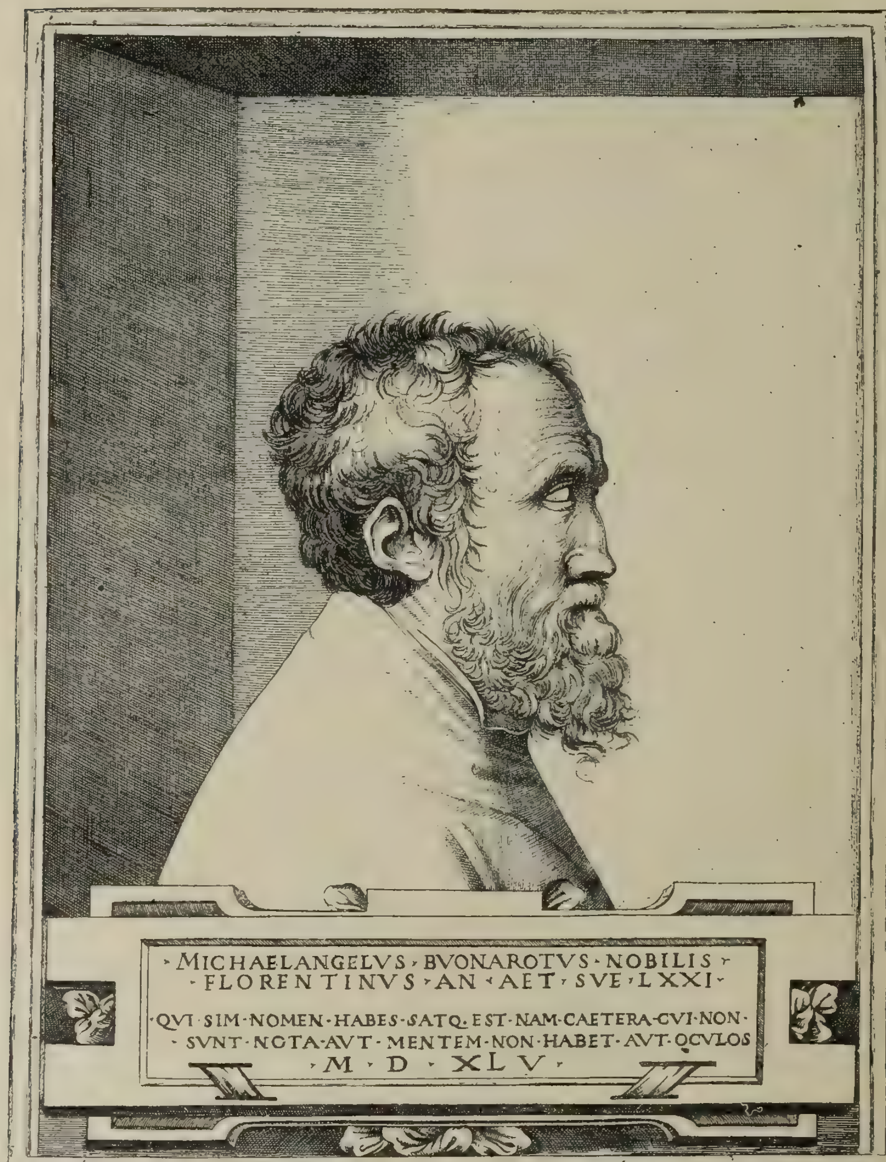
L'École de Florence.

MICHEL-ANGE, ANDREA DEL SARTO.

L'influence de Léonard n'a pas été moins vive à Florence qu'à Milan; mais elle n'a agi directement que sur les peintres florentins de la fin du quinzième siècle, les Verrocchio, les Botticelli, les Ghirlandajo, dont elle a fait entrer l'art dans une voie nouvelle. Au seizième siècle, l'influence de Léonard trouve en face d'elle, à Florence, celle d'un autre maître, Michel-Ange, et l'on peut dire que les peintres florentins de la Renaissance se sont développés sous l'inspiration de ces deux artistes de génie.

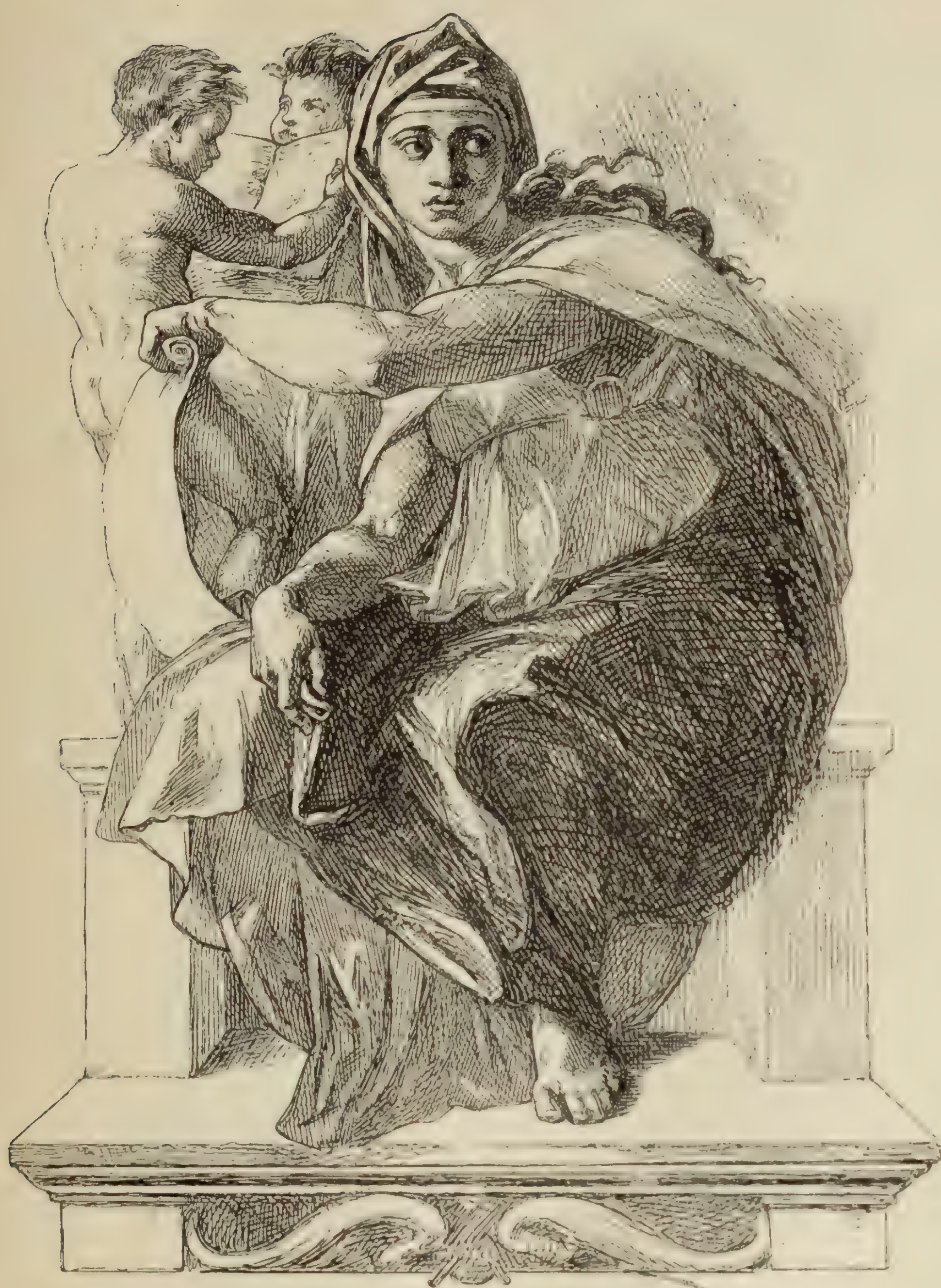
Michel-Ange a été avant tout un sculpteur. Ses chefs-d'œuvre de statuaire sont trop importants pour que nous puissions les traiter en passant, comme nous serions forcé de le faire dans cet ouvrage spécialement consacré aux peintres. Qu'il nous suffise de rappeler les admirables compositions du *Jour* et de la *Nuit*, les statues de *Laurent* et de *Julien de Médicis*, le *Brutus* de Florence, les *Esclaves* du Louvre, la *Pieta* de Saint-Pierre de Rome, tant de merveilleux travaux, où l'intensité de l'émotion se traduit par les lignes les plus fortes et les plus expressives qu'il ait été donné à un

sculpteur de réaliser. Michel-Ange fut aussi architecte, et à



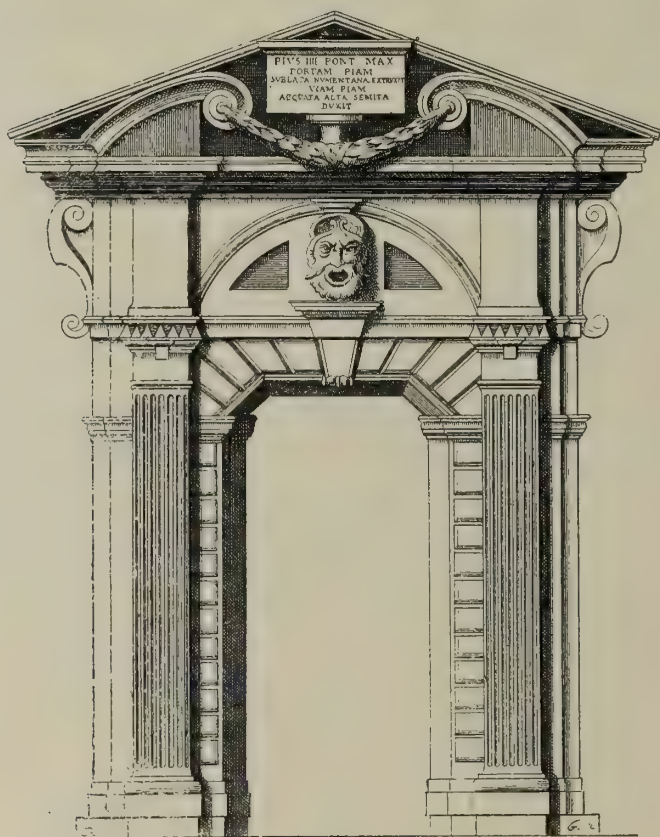
MICHEL-ANGE BUONAROTTI, D'APRÈS LA GRAVURE DE BONASONE.

l'architecture aussi il a donné des chefs-d'œuvre. Mais c'est



Sibylle Delphique, par Michel-Ange.
(Plafond de la Sixtine.)

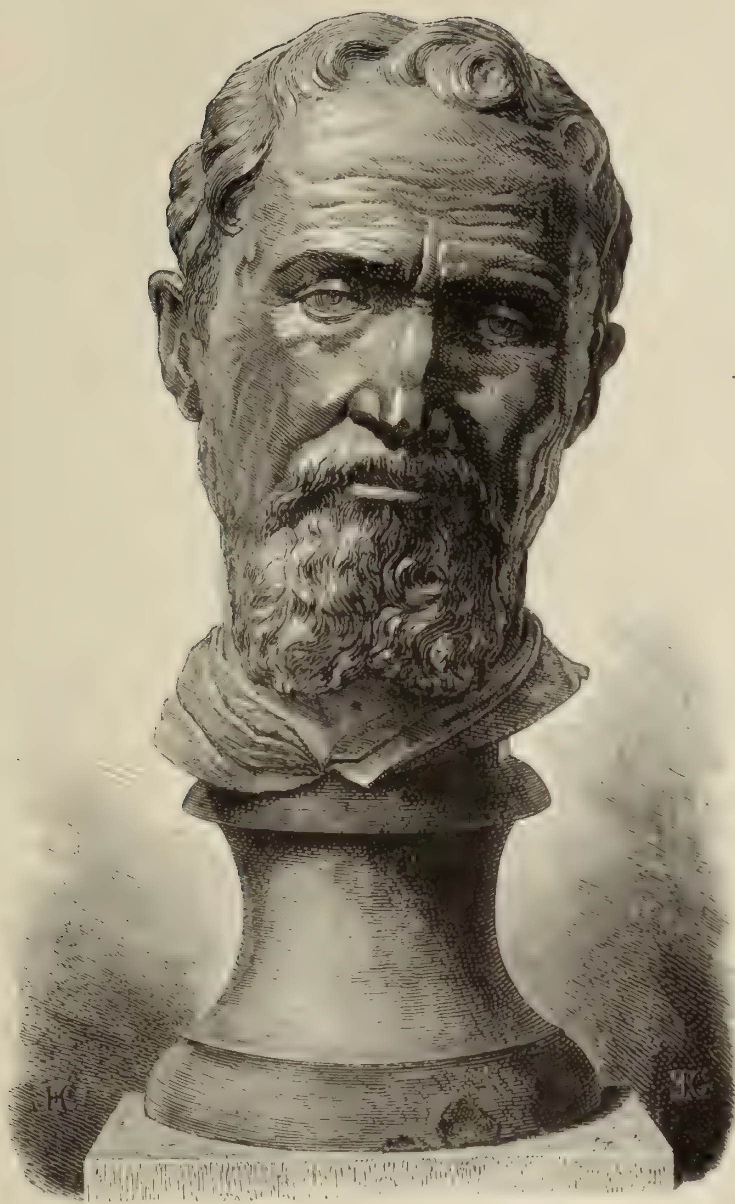
uniquement comme peintre que nous devons le considérer ici, et chacun sait que les peintures de Michel-Ange, pour être peu nombreuses, ne le cèdent aux chefs-d'œuvre de



Dessin de porte, par Michel-Ange.

sa sculpture ni en renommée ni en haute valeur artistique.

C'est à Rome, dans la chapelle Sixtine, que sont les principales peintures de Michel-Ange : le plafond, — où il a représenté à fresque les *Prophètes*, les *Sibylles*, et divers *sujets* de l'*Ancien Testament;* et le *Jugement dernier*, énorme compo-



Buste en bronze de Michel-Ange



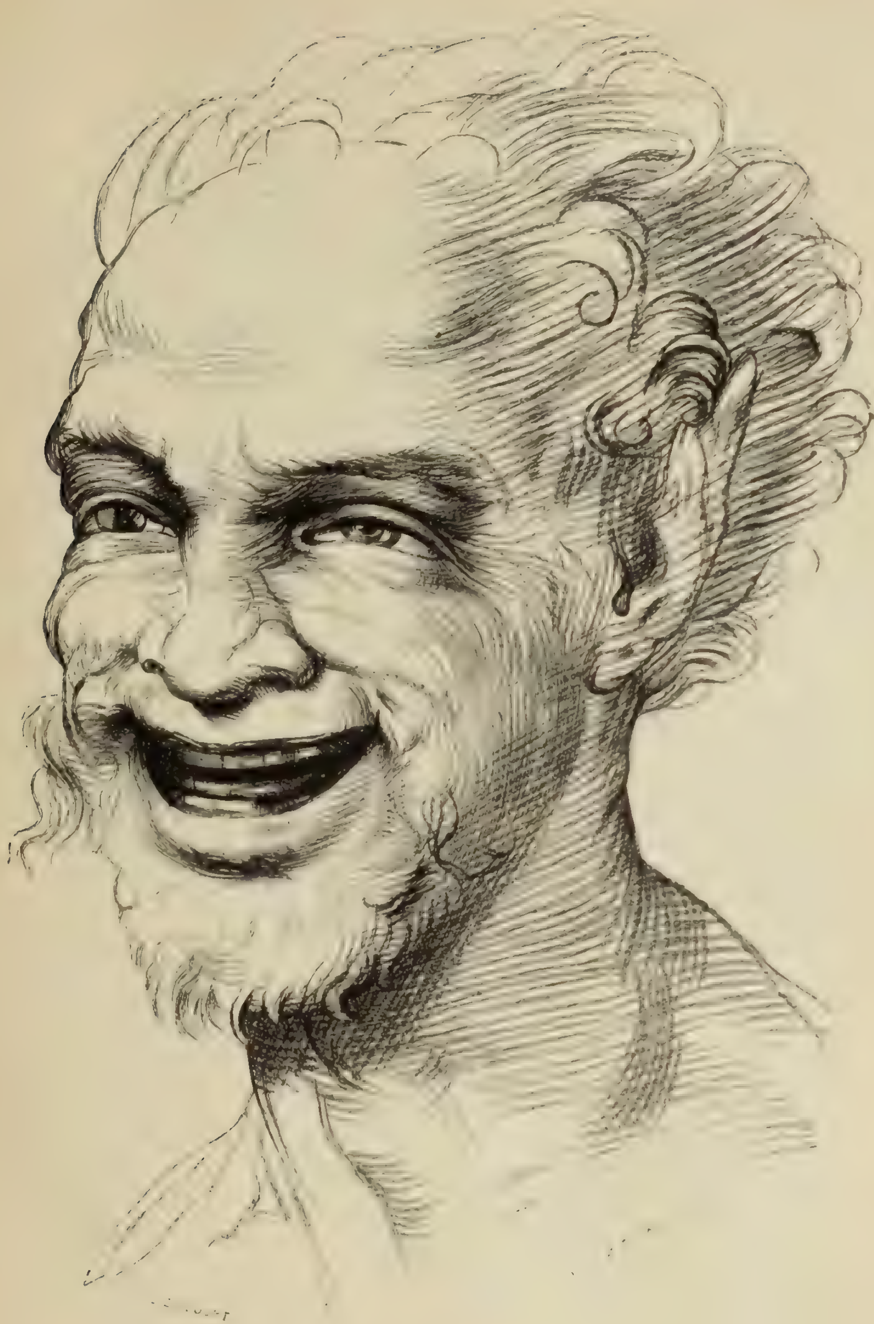
Sibylle Érythrée, par Michel-Ange. (Plafond de la Sixtine.)



Le prophète Isaïe, par Michel-Ange. (Plafond de la Sixtine.)

sition où il a mis tout un monde, et dont notre École des Beaux-Arts possède une excellente copie. De tableaux, Michel-Ange n'a guère laissé que deux, tous deux à Florence. Il faisait profession de n'estimer que la fresque, et de mépriser la peinture de chevalet. Il ne cachait pas son dédain pour ceux de ses contemporains qui abandonnaient l'ancienne tradition de la peinture murale et se consacraient à de petits tableaux : les tableaux, disait-il volontiers, sont ouvrage de femme. Ses deux tableaux, la *Sainte Famille* et les *Trois Parques*, sont pourtant aussi remarquables que ses fresques et suffiraient à prouver que ce n'est pas le genre qui importe, mais le génie qu'on y déploie.

Le seul reproche que l'on puisse faire à la peinture de Michel-Ange est d'être une peinture de sculpteur. C'est à l'étude du corps humain qu'il met le plus gros de ses soins; et souvent il faut constater une disproportion entre les personnages qu'il représente et le milieu où il les place. Mais cela encore est une querelle portant plutôt sur le genre que sur la valeur même de l'œuvre. Et pour peu que l'on veuille se résigner à ne voir dans les peintures de Michel-Ange que ce qu'il y a mis, on ne peut se défendre d'un superstitieux respect devant une manifestation aussi puissante, aussi grandiose, aussi originale, du génie créateur. Comme Léonard, mais dans un ordre tout différent, Michel-Ange évoque l'impression d'un homme extraordinaire. A tout ce qu'il touche, il donne un prodigieux caractère de grandeur, de noble et austère fierté. Les figures qu'il peint ont une vie d'une intensité terrible, avec leurs formes vigoureuses, l'expression profonde de leurs mouvements et des traits de leurs visages. Et cette grandeur n'empêche pas Michel-Ange d'être, à sa façon, le plus varié des peintres.



Tête de faune, par Michel-Ange.

Il sait représenter les scènes les plus touchantes avec autant de justesse que les spectacles les plus grandioses. Plusieurs de ses *Sibylles* sont des êtres d'une grâce surnaturelle : le *Jugement dernier* contient quelques-uns des types les plus séduisants de la beauté humaine. Sans aucun artifice de métier, dédaignant les ressources du clair-obscur et les finesses des nuances, il sait être un coloriste incomparable, et choisir les tons qui traduisent le mieux le sentiment à exprimer. Lui aussi, comme Léonard, il édifie au-dessus de son siècle un art où il est maître absolu, maître exclusif : et ses continuateurs échouent à vouloir reprendre une manière qui ne peut être qu'à lui.

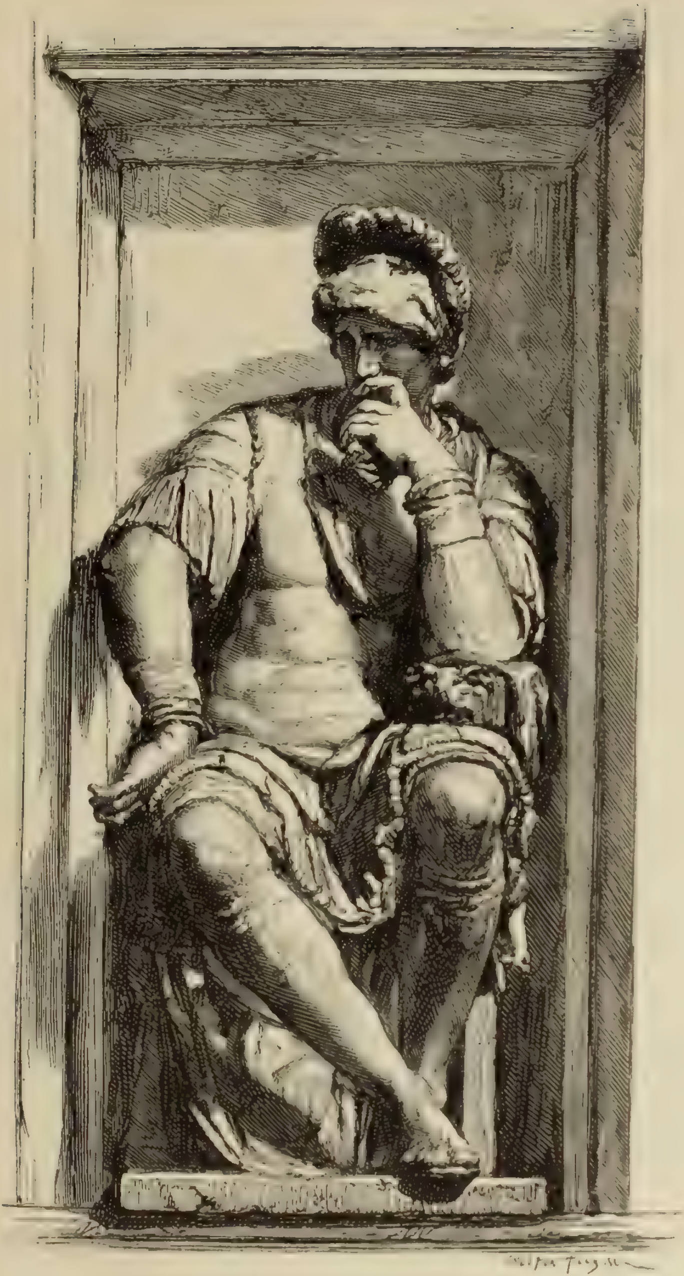
Un génie de cette trempe efface naturellement les talents qui l'entourent. L'École florentine, pourtant, a produit au seizième siècle des peintres plus intéressants que l'École milanaise. Il faut citer, au premier rang, un moine dominicain, Baccio della Porta, dit Fra Bartolommeo (1475-1517), que ses contemporains ne craignaient pas d'égaler à Raphaël. Comparaison flatteuse, trop flatteuse, pour le moine de Florence! Que l'on voie au Louvre un de ses meilleurs tableaux, la *Vierge assise sur un trône* (n° 57) : aucun de ses ouvrages, pas même ceux du musée et de l'académie des Beaux-Arts de Florence, ne sont aussi capables de faire sentir à la fois les précieuses qualités de sa peinture, et l'énorme différence qui le sépare de Raphaël. La composition est pondérée et régulière, les visages sont gracieux et d'une expression charmante, la couleur sagement distribuée; mais de tout cela rien n'est vivant. On dirait que l'artiste a volontairement recherché une noblesse harmonieuse et froide. Il semble, en effet, que Fra Bartolommeo ait eu cette singulière conception de la peinture.



Tête de Faune, par Michel-Ange.
(Musée du Louvre.)



JULIEN DE MÉDICIS, PAR MICHEL-ANGE.



Le Penseur, par Michel-Ange.

Déjà l'étude assidue des ouvrages antiques a dû lui donner le goût des formes pures, calmes, plus riches en beauté qu'en mouvement; et le peintre a encore été poussé dans cette voie



La Foi, d'après une fresque d'Andrea del Sarto.

par l'influence qu'a exercée sur lui le grand réformateur politique et religieux, Savonarole. Celui-ci rêvait de ressusciter la peinture religieuse, et il n'avait pas vu de meilleur moyen pour



PIETA, PAR MICHEL-ANGE. (Basilique de Saint-Pierre, à Rome.)

parvenir à ce but que de recommander un art plein de noble retenue, un art de belles formes sans vie. Fra Bartolommeo s'était attaché très vivement à Savonarole : il s'était promis de réaliser cet art religieux que rêvait son illustre ami. On dit même que, lorsque le grand révolutionnaire eut été vaincu dans sa lutte pour le bonheur de sa patrie, Bartolommeo, à la



PORTRAIT D'ANDREA DEL SARTO, PAR LUI-MÊME.

suite d'un vœu qu'il avait fait, renonça à la peinture, et resta six ans sans reprendre ses pinceaux.

Un peintre moins parfait, mais peut-être plus intéressant par la vie qu'il a mise dans ses œuvres, SÉBASTIANO LUCIANO, dit SÉBASTIANO DEL PIOMBO (1485-1547), Vénitien d'origine, doit cependant être nommé dans le même chapitre que Michel-Ange, son ami et son conseiller. Sébastiano fut mandé à Rome

pour y travailler à la décoration d'un palais, en concurrence avec Raphaël, dans un moment où les partisans de Michel-Ange et ceux de Raphaël se faisaient une guerre acharnée. Michel-Ange, flatté de ce que del Piombo s'était déclaré pour



PORTRAIT DE LUCREZIA FEDE, PAR ANDREA DEL SARTO.

lui, l'aida dans ses ouvrages, sans que d'ailleurs cette précieuse collaboration ait réussi à le faire triompher de son glorieux rival. Aussi bien Sébastiano n'était-il guère fait pour lutter dignement contre un tel adversaire : il était d'une paresse incurable, et il profita bientôt d'une place de chancelier que

lui donna le pape pour abandonner à jamais la peinture.

L'unique tableau du Piombo que possède le Louvre, la *Visitation* (nº 229), ne suffit en aucune façon à nous donner une



Étude pour le Saint Joseph de la Madone au Sac, par Andrea del Sarto.
(Musée du Louvre.)

juste idée de son talent. Il faut voir à Rome ses fresques de la Farnésine et de Sainte-Marie del Popolo, à Florence son *Martyre de sainte Agathe*, à Londres son *Lazare*, à Berlin sa célèbre *Pieta*. Ce qui manque à tous ces ouvrages, c'est le sentiment de la grâce et la variété; mais le dessin est toujours d'une

netteté robuste et pleine d'expression, les poses et les mou-



Groupe tiré de la « Nativité de la Vierge », par Andrea del Sarto.

vements ont une vérité saisissante; et souvent le coloris, par

sa chaude richesse, rappelle l'origine vénitienne du peintre.



TÊTE D'ENFANT POUR LE TABLEAU DE LA CHARITÉ, PAR ANDREA DEL SARTO.
(Dessin du musée du Louvre.)

Sans nous arrêter sur les travaux d'AGNOLO DI COSIMO, dit LE BRONZINO (1502-1572), imitateur assez gauche de Michel-Ange,

d'Alessandro Allori et de son fils Cristoforo (1577-1621), qui



Étude pour la Sainte Catherine de la « Déposition de croix », par Andrea del Sarto. (Dessin du musée du Louvre.)

joignent l'imitation du Corrège à celle de Michel-Ange; de

Franciabigio (1482-1525), peintre très original et trop peu connu, auteur de l'un des chefs-d'œuvre de notre Louvre, le *Portrait d'homme* du Salon carré (nº 523); disons de suite quelques mots sur le talent et les ouvrages d'un peintre plus célèbre, Andrea d'Agnolo, dit Andrea del Sarto (1487-1553).

Deux tableaux du musée du Louvre, la *Charité* (nº 379) et la *Sainte Famille* (nº 380), les fresques de l'église de l'Annonciation à Florence, et la *Vierge au Sac*, dans la même église, la *Cène* du couvent de Saint-Salvi, la *Déposition de croix* du palais Pitti, la *Vierge* du palais Barberini à Rome et la *Vierge* du musée de Vienne sont les principaux ouvrages du Sarto. Il ne faut pas y chercher la vigueur de Michel-Ange, la pure beauté de Raphaël, l'élégance ou la profondeur de Léonard; mais la composition est toujours très habile, les couleurs se fondent agréablement et les poses ont un naturel tout à fait incomparable. Toutes les figures ont une expression pleine de tendresse et de gaieté, avec quelque chose de voluptueux qui fait songer au Vinci. Ajoutons que le dessin est d'une sûreté et d'une maîtrise surprenantes, justifiant le surnom de *peintre sans erreur* qui fut donné par ses contemporains au fils du tailleur de Florence. La vie privée d'Andrea ne semble malheureusement pas avoir été aussi pure d'erreurs que sa peinture. Appelé en France par François Ier, il jouissait à la cour d'une fortune brillante, lorsqu'une lettre de sa femme, qu'il aimait passionnément, le força à repartir pour l'Italie. François Ier le chargea de l'achat de divers objets d'art, et Sarto, ayant dissipé en dépenses folles l'argent du roi, n'osa revenir à Paris, tomba dans la misère, et mourut à 42 ans, abandonné de tous. Le tableau de la *Charité*, peint pour François Ier, a eu, dit-on, pour modèle de la figure principale cette *Lucrezia*

delle Fede, femme de Sarto, qui le tourmenta toute sa vie et fut cause de tous ses malheurs. Un élève de Michel-Ange et d'Andrea del Sarto, le Florentin GIORGIO VASARI (1511-1574), a laissé un grand nombre de fresques et de tableaux au Palais Vieux de Florence, au Musée des Offices, au Vatican, au Louvre, où se trouve un de ses meilleurs ouvrages, l'*Annonciation* (n° 437). Mais ses peintures, comme aussi ses célèbres travaux d'architecte, portent trop le caractère d'une froide imitation, et si la postérité a gardé son nom, c'est surtout parce que Vasari, dans sa *Vie des Peintres*, a tenté le premier une histoire de la peinture de son pays, et nous a transmis, avec un grand nombre de légendes et d'erreurs, plusieurs renseignements des plus précieux.



CHAPITRE IV.

L'École romaine.

RAPHAEL.

Il est à remarquer que, parmi les nombreuses Écoles que nous avons rencontrées en Italie au quinzième siècle, nous n'avons pas eu l'occasion de mentionner l'École romaine. C'est que l'École romaine ne date que de la Renaissance, et n'a eu, à proprement parler, qu'un seul maître, mais le plus grand et le plus glorieux de tous, Raphael.

Raphaël occupe le premier rang dans l'art de son pays, comme peut-être dans tous les arts : il est le seul qui, dans tous ses ouvrages, ait réalisé la perfection absolue. Ce qui est incomparable et unique, dans son œuvre, ce n'est pas l'originalité de l'invention, puisqu'il n'a pas cessé de subir des influences diverses; ce n'est pas la science des formes et l'adresse technique, puisque Mantegna et Léonard ont eu avant lui ces qualités à un très haut degré. Mais l'important dans une œuvre d'art, ce n'est ni l'originalité de l'invention ni l'habileté de la facture, c'est la mesure dans laquelle l'artiste a su approcher de la beauté parfaite du genre où il travaille. Et jamais un artiste n'a eu autant que Raphaël le pouvoir de rendre parfait et sans défaut tout ouvrage de sa main. De là cette gloire

universelle qui le met au-dessus des autres peintres; de là ce surnom de *divin*, qui lui fut donné par ses contemporains eux-mêmes.



David béni par Nathan, par Bramante.

Raphaël a porté ce sens de la perfection dans les trois manières qu'il a successivement adoptées. Chacune de ces manières se rattache à une époque distincte de sa vie, qui fut

d'ailleurs très courte, entièrement consacrée à l'art, et vide de tout événement romanesque ou tragique.



Portrait de Femme, par Raphael. (Dessin du musée de Lille.)

Raphael Santi ou Sanzio est né à Urbin en 1483. Le peintre Giovanni Santi, son père, n'eut guère le temps de lui apprendre que les premiers éléments du dessin : mais le jeune homme

eut, après la mort de son père, en 1494, un professeur excellent, Timoteo della Vite, qui exerça sur les œuvres de sa première manière une influence capitale. C'est encore dans l'ate-



Le Songe du Chevalier, par Raphael.
(National Gallery, à Londres.)

lier de della Vite que furent peints les trois premiers tableaux que nous possédions de Raphaël, le gracieux *Songe du Chevalier* de la National Gallery, le petit *Saint Michel* du Louvre, et les célèbres *Grâces* de Chantilly. Les leçons du Pérugin.

qu'il reçut ensuite jusqu'en 1504, achevèrent de lui donner une extrême habileté de dessin et de technique, en même temps qu'il y développa ce que sa première manière avait d'original et de personnel. Cette première manière, — dont les principaux chefs-d'œuvre sont la *Crucifixion* de la collection Ward, à Londres, le *Couronnement de Marie*, au Vatican, les *Vierges* du musée de Berlin, trois petits tableaux du Louvre, la *Vierge Ansidei* de la National Gallery, et le célèbre *Mariage de la Vierge* du Brera de Milan, — se caractérise par une grâce de formes et de couleurs encore un peu naïve, un choix de types et de paysages qui rappellent, avec plus de légèreté et de perfection, l'art du Pérugin. Toute la fraîcheur du génie primitif s'y retrouve, mais déjà ravivée par un souffle nouveau.

En 1504, Raphaël vient à Florence, où son amitié avec Fra Bartolommeo et la vue des peintures de Léonard l'amènent à modifier sa manière. C'est la seconde période de sa vie, la période florentine, qui va jusqu'en 1508. La naïveté primitive de la première manière est remplacée par une fine recherche du naturel, un goût marqué pour l'observation et le réalisme, s'alliant toujours avec un sentiment calme et tendre, et une incomparable habileté. A cette seconde manière appartiennent, outre divers tableaux du Louvre, la *Vierge* de Blenheim, en Angleterre, la *Résurrection* du musée de Brescia, les fresques de Saint-Séverin, à Pérouse, la *Vierge del Cardellino*, aux Offices de Florence, la *Vierge en vert* de Vienne, la *Vierge* dite *de la Maison d'Orléans*, la *Sainte Famille* de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, la *Sainte Famille* du musée de Munich, la célèbre *Vierge au Poisson*, la *Mise au Tombeau* de la galerie Borghèse, à Rome, la *Vierge Tempi*, de Munich, la *Sainte*

Famille du musée de Madrid, la *Vierge au Baldaquin* du mu-



La Madone Ansidei, par Raphael.
(National Gallery, à Londres.)

sée Pitti, à Florence, et divers portraits également célèbres.

En 1508, l'architecte Bramante, homme habile et d'un talent remarquable, parent de Raphaël, fait appeler le jeune maître à Rome, où les papes Jules II et Léon X le chargent successivement de décorer le Vatican et l'église de Saint-



Portrait de Femme, par Beltraffio.

Pierre. La troisième manière de Raphaël coïncide avec cette installation à Rome. Un changement notable s'opère dans son art, sous l'influence du caractère décoratif des ouvrages importants qu'il doit exécuter. A cette influence se joignent encore la connaissance des chefs-d'œuvre de Michel-Ange,

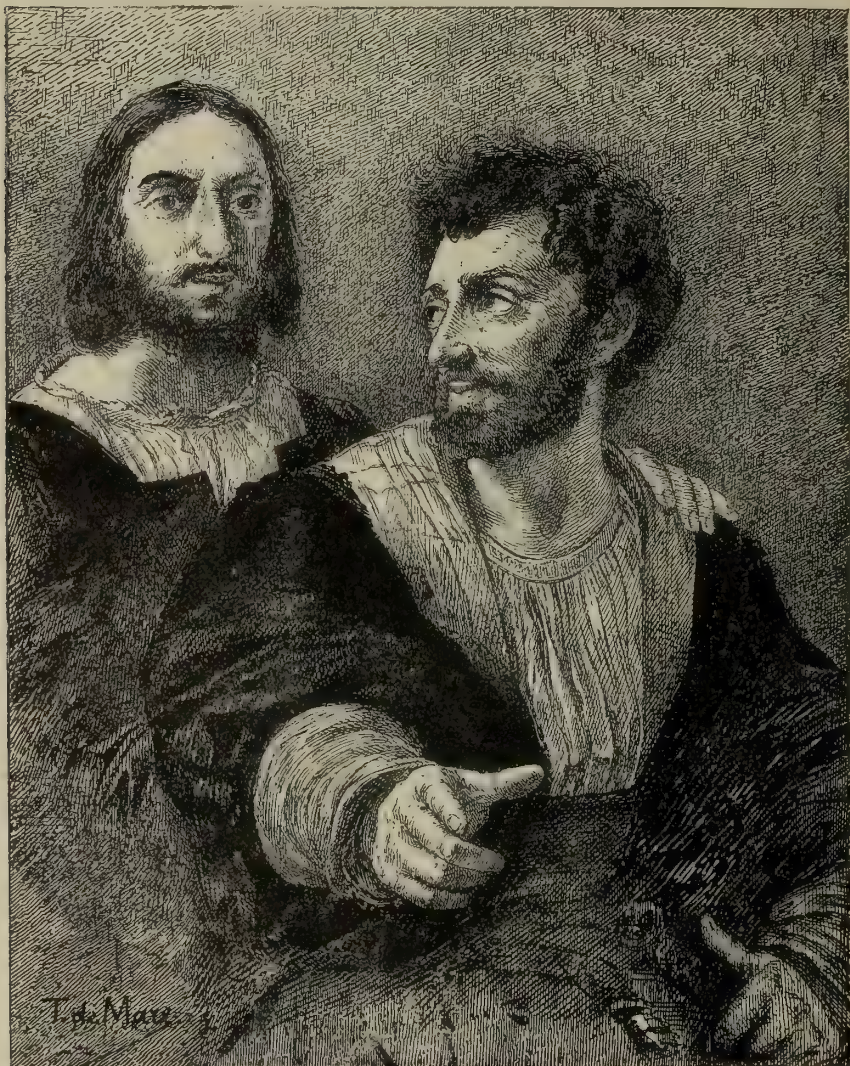
et surtout l'étude constante des chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque. La grâce délicate qui avait caractérisé les deux premières manières ne disparaît point de la troisième : Raphaël



TÊTE DE VIERGE, DESSIN DE RAPHAEL.

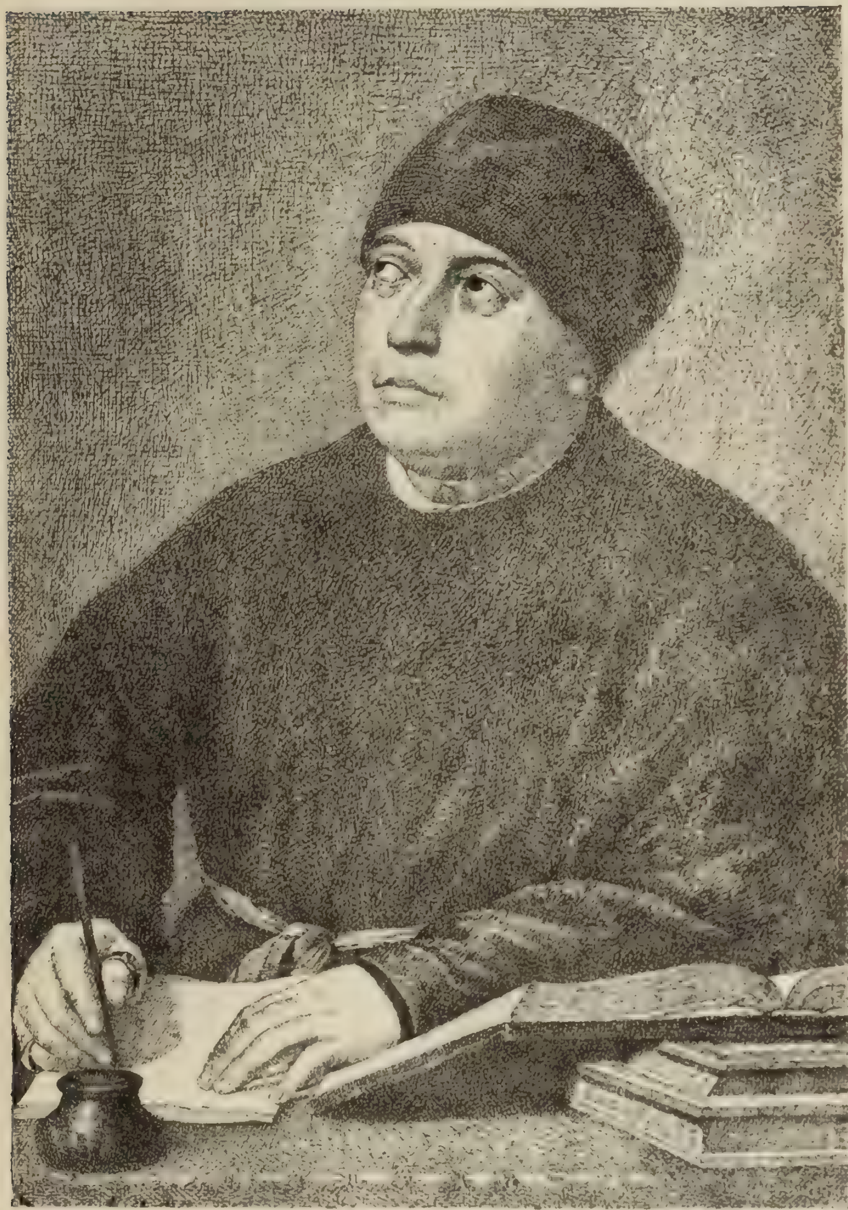
la porte à tout ce qu'il touche. Mais elle s'accompagne désormais d'une noblesse pure et grandiose, d'une plus vive préoccupation de l'ensemble, d'un heureux effort pour reprendre, en la renouvelant, la beauté sereine de l'art ancien. Sans avoir

la prétention de citer les principaux ouvrages de cette troisième



LE MAÎTRE D'ARMES, PAR RAPHAEL.
(Musée du Louvre.)

période, nous devons au moins signaler les fresques des Stances du Vatican (l'*Incendie du Bourg*, la *Messe de Bol-*



PORTRAIT DE THOMAS INGHIRAMI, PAR RAPHAEL.
(Palais Pitti, à Rome.)

sène, la *Bataille de Constantin*, etc.); les peintures décoratives des *Loges* du Vatican (les célèbres *Heures*, etc.), les *Cartons* pour les tapisseries destinées à décorer la chapelle Sixtine (*Élymas frappé d'aveuglement*, etc.); les *Vierges : Alba*, de



LA TÊTE DE CIRE, PAR RAPHAEL.
(Musée de Lille.)

Saint-Pétersbourg, *Aldobrandini*, de Londres; la *Vierge au Linge* de Florence, la *Vierge Tenda* de Munich; les *Saintes Familles* de Naples, de Madrid, de la Galerie Pitti, la *Sainte Cécile* de Bologne, la *Vierge au Donateur* du Vatican, la *Vierge de saint Sixte* à Dresde, le célèbre *Spasimo* ou *Portement*

de Croix du musée de Madrid, et d'innombrables portraits.





Tableau d'autel peint a Pérouse,
par Raphael.

Nous ne mentionnons pas, dans cette énumération, les glorieux ouvrages dont nous parlerons tout à l'heure, et qui repré-

sentent au musée du Louvre cette dernière manière de Raphaël.

L'admirable maître est mort à Rome, le 6 avril 1520, à peine âgé de trente-sept ans, après avoir achevé un nombre considérable de fresques, de tableaux de chevalet, de cartons pour des tableaux ou des tapisseries exécutés sous ses ordres, de projets de gravures, de dessins, de plans d'architecture, etc. Ajoutons que Raphaël paraît avoir également pratiqué la sculpture et que, dans cet art comme dans tous les autres, il semble avoir dépassé tous ses contemporains, si l'on en juge par deux immortels chefs-d'œuvre, l'*Enfant au dauphin* du musée de Saint-Pétersbourg et la *Jeune Femme* en cire du musée de Lille, qui lui sont généralement attribués.

L'éblouissante beauté des œuvres de Raphaël, autant et plus que celle des œuvres des autres peintres, résiste à toute description et à toute analyse. Il faut voir ces merveilleuses peintures, subir leur charme puissant, sans chercher à le fixer en paroles. Aussi bien le Louvre nous donne-t-il, plus que tout autre musée du monde, un moyen de juger l'œuvre et le génie de Raphaël dans l'ensemble de leur développement. Chacune de ses trois manières y est représentée par de parfaits et glorieux chefs-d'œuvre.

Ainsi nous trouverons toutes les qualités de la première manière dans les trois petits tableaux du Salon Carré, le *Saint Michel* (n° 368), le *Saint Georges* (n° 369) et le *Marsyas*. La grâce des figures, leurs formes légères et élancées, la délicate douceur du paysage, la disposition vive et harmonieuse des couleurs, autant de traits distinctifs, dénotant à la fois l'influence du Pérugin et l'original génie du jeune peintre.

La seconde manière est représentée à merveille par deux chefs-d'œuvre du Salon Carré, la *Vierge au Voile* (n° 363) et

la *Belle Jardinière* (n° 362). Quelle différence avec les trois tableaux précédents! Comme on sent que Raphaël a renoncé à tout ce qu'il y avait de gauche et de trop naïf dans les tradi-



LA PÊCHE MIRACULEUSE, PAR RAPHAËL.
(Tapisserie de Mortlake, au Garde-meuble national.)

tions de sa jeunesse! Désormais il ne veut plus d'autre beauté que celle que lui fournit la vérité naturelle. Cette mère, cet enfant, sont beaux encore, mais leur idéale beauté s'unit à la réalité la plus stricte de la forme humaine, et leur expression, leur attitude, traduisent d'une façon parfaite des sentiments

vrais et profonds. Quoi de plus tendre que le regard échangé entre la mère et l'enfant, dans la *Belle Jardinière;* et quel délicieux abandon dans la pose de l'enfant endormi que la Vierge au Voile considère avec une admiration mêlée de joie! C'est la vie même, prise sur le vif, et offerte à notre vue par un maître

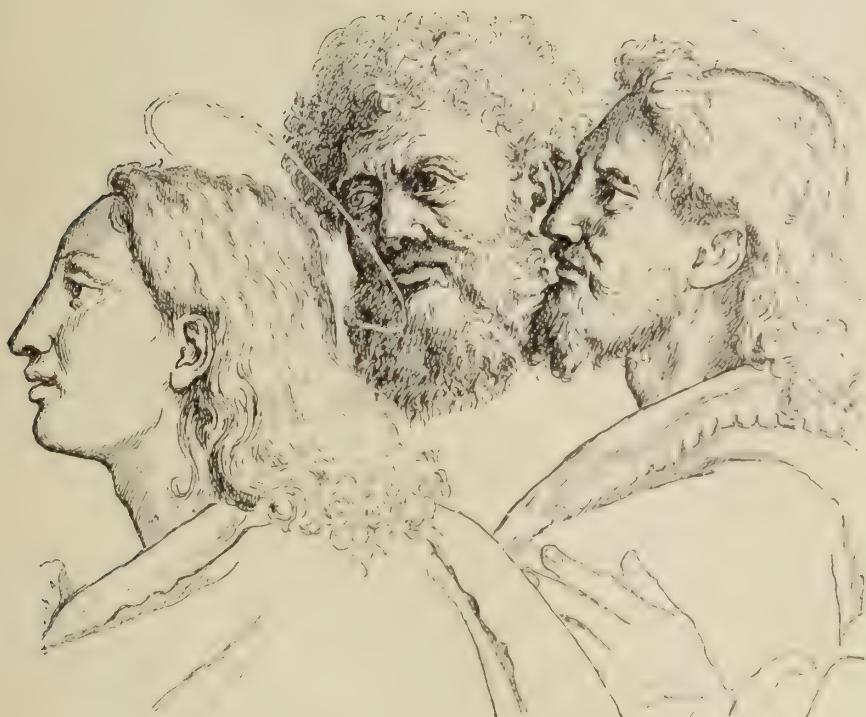


FRAGMENT DE CARTON, PAR RAPHAEL.
(Galerie de Chantilly.)

qui sait embellir toutes choses en leur conservant leur vérité.

A Raphaël seul il pouvait être donné de concevoir un art plus parfait que cet art, où nous croyons voir la perfection elle-même. Deux tableaux du Salon Carré vont nous montrer que la beauté de la *Belle Jardinière* pouvait être dépassée par une beauté supérieure. L'un et l'autre de ces deux tableaux

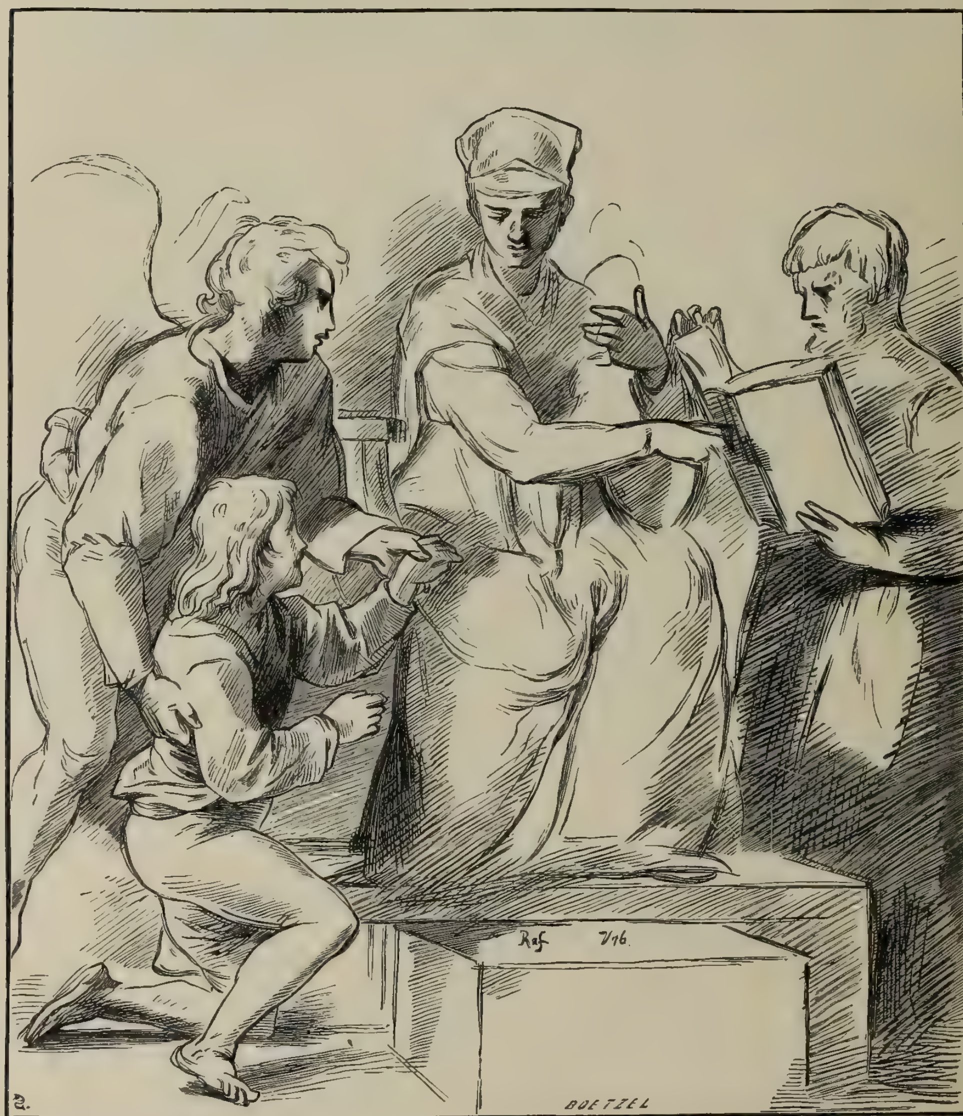
sont d'ailleurs parmi les derniers ouvrages que l'on ait de Raphaël, et ceux que l'on considère à bon droit comme les plus caractéristiques de sa troisième manière. C'est la *Sainte Famille* dite *de François Ier* (nº 361) et le grand *Saint Michel*



FRAGMENT DE CARTON, PAR RAPHAËL.
(Galerie de Chantilly.)

(nº 370). Une légende racontait que ces deux tableaux, peints en 1518, avaient été faits pour le roi François Ier. Ce roi ayant donné en échange du *Saint Michel* une somme considérable, Raphaël voulut lui témoigner sa reconnaissance en lui offrant, à titre d'hommage, la *Sainte Famille*; et François Ier, pour ne pas rester en arrière, envoya au peintre une somme double

de celle qu'il avait donnée pour le *Saint Michel*. Il est sûr, en



Étude pour la Vierge au Poisson, par Raphael.

tout cas, qu'aucune somme n'était assez forte pour payer au-

tant qu'elles valaient ces deux œuvres si différentes. et d'une

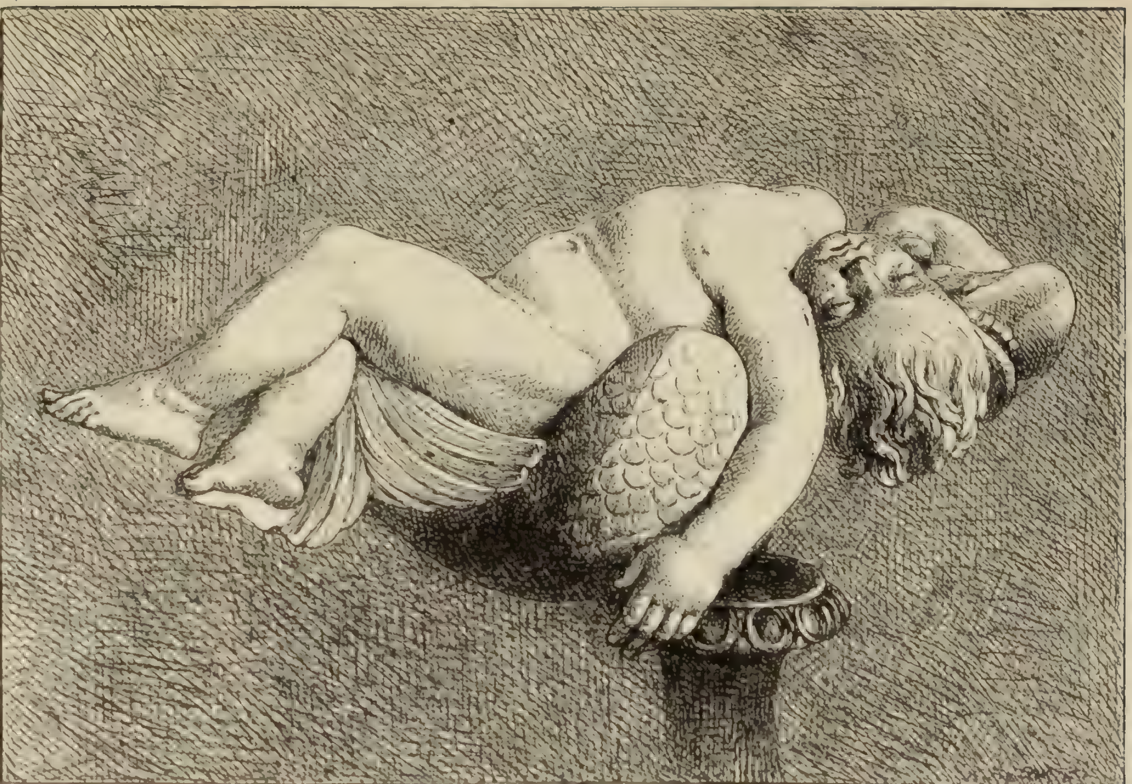


PORTRAIT DE JEANNE D'ARAGON, PAR RAPHAEL. (Musée du Louvre.)

si égale perfection. Le mélange de la réalité et de la beauté,

que nous constations déjà dans les œuvres de la seconde manière, est arrivé ici à un degré sublime. La composition a acquis une harmonie générale qui subordonne tous les détails à l'effet de l'ensemble, sans en sacrifier aucun. Et quel progrès dans l'exécution même! Combien les couleurs apparaissent plus solides, combien les proportions sont plus nettes et plus expressives! Il semble d'ailleurs que Raphaël lui-même ait eu une préférence marquée pour ces deux ouvrages : car au lieu de les signer, suivant l'usage, dans un coin du panneau, il a inscrit son nom, dans l'un, sur le vêtement de l'archange, dans l'autre, sur un pan du manteau de la Vierge; comme s'il avait voulu mettre ce nom à l'abri des dégradations qui pouvaient endommager les bords de ses tableaux.

Il n'y a au monde qu'une seule chose plus belle que les compositions religieuses de Raphaël : ce sont ses portraits. Chacun des quatre portraits que possède le Louvre suffirait à le prouver, à défaut de ses portraits de *Jules II*, du portrait d'*Inghirami*, du *Joueur de Violon* du Palais Sciarra à Rome, du portrait d'*une Improvisatrice*, aux Offices de Florence. Les quatre portraits du Louvre datent tous de la dernière manière du maître. Chacun diffère absolument des autres par la nature du modèle, par les attitudes et la disposition générale, par le coloris : mais dans chacun le dessin laisse admirablement transparaître l'âme sous les traits du visage : dans chacun le coloris étonne et ravit par sa richesse contenue; dans chacun l'ensemble présente une harmonie que l'on chercherait vainement dans les œuvres des plus grands portraitistes des Pays-Bas ou de l'Espagne. Nous avouons cependant que le portrait de *Jeanne d'Aragon* (n° 373) nous paraît surpasser les trois autres par la beauté de l'expression comme par



L'Enfant au Dauphin, sculpture de Raphael. (Musée de Saint-Pétersbourg.)

l'éclat des couleurs. Nous y voyons le chef-d'œuvre le plus parfait de Raphaël : le temps même, en modifiant le coloris, n'a altéré l'apparence primitive de cette œuvre surnaturelle que pour lui donner encore plus de grandeur et de noblesse.

Une tradition rapporte que le portrait de Jeanne d'Aragon a été exécuté, sous la direction de Raphaël, par le plus célèbre de ses élèves, Jules Romain. La splendeur de l'œuvre nous empêchera toujours d'admettre cette légende. Un maître seul, et le maître des maîtres, a pu exécuter un portrait comme celui-là. Toutefois il est certain que, dans ses dernières années, Raphaël, chargé de plus de commandes qu'il n'en pouvait remplir, laissait à ses élèves le soin de terminer les travaux qu'il ébauchait. Et il est certain d'autre part que le plus savant comme le plus célèbre de ses élèves fut ce Giulio Pippi, dit Jules Romain (1492-1546). C'était un peintre d'une science, d'une adresse surprenantes : mais les peintures qu'il a faites pour son propre compte, après la mort de Raphaël, dénotent l'absence la plus complète d'originalité, une imitation froide et affectée de la grandeur qui caractérise la dernière manière du maître d'Urbin. Sa *Vierge au Lézard* et sa *Danse des Muses* au musée Pitti, ses fresques de Mantoue, sa *Vierge* de Naples, sa *Vierge au Bassin* de Dresde, son *Enfance de Jupiter* de la National Gallery, sa *Nativité* du Louvre (n° 291) ne peuvent guère nous montrer que ses bonnes intentions, sa force de dessinateur, sa gaucherie de coloriste, et la vérité de cette loi artistique : que les plus grands maîtres sont les plus difficiles à imiter.

Une conclusion analogue ressort de l'œuvre des autres élèves de Raphaël, tels que Benvenuto Tisi, dit le Garofalo (1481-1559), dont le Louvre possède une *Sainte Famille* d'un art très fini et très délicat (n° 414) : Pietro Buonaccorsi, dit Perino del Vaga

(1500-1547); Andrea Sabbatini de Salerne (1480-1545), etc. Et



Dessins de Jules Romain.

l'on ne trouve guère une originalité plus marquée dans les

œuvres de peintres qui, sans avoir été les élèves de Raphaël, ont cru devoir imiter sa manière, tels que Rafaellino del Garbo et Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561). Ce dernier est cependant l'auteur de deux ouvrages admirables, où la sincérité primitive du sentiment s'unit à une forme toute nouvelle : le *Couronnement de la Vierge* du Louvre (203) et la *Vierge del Pozzo* aux Offices de Florence.

De tous les peintres de l'École romaine après Raphaël, un seul semble avoir eu quelques qualités personnelles; encore ces qualités ne sont-elles pas d'un ordre artistique bien élevé. Nous voulons parler d'un élève de Jules Romain, le Primatice (1504-1570), qui vint à Paris en 1531, et fut chargé par François Ier de décorer le palais de Fontainebleau, en concurrence avec un médiocre imitateur de Michel-Ange, Rosso del Rosso (1496-1541). Primatice resta en France jusqu'à sa mort, et fut comblé d'honneurs et de bienfaits par le fils et les petits-fils de François Ier. Il était d'ailleurs architecte et sculpteur autant que peintre, et François II l'avait nommé surintendant des bâtiments du roi en remplacement du célèbre Philibert Delorme. C'est au château de Fontainebleau que l'on peut apprécier la manière élégante et décorative, mais aussi bien froide et bien maniérée, de cet artiste de second ordre.

CHAPITRE V.

L'École de Venise.

GIORGIONE, TITIEN, VÉRONÈSE.

Pendant que toutes les autres écoles de l'Italie tendaient à se confondre, sous l'influence de puissants génies dont la gloire se répandait en tous sens, l'École de Venise gardait le caractère distinct et original qui, déjà au quinzième siècle, lui avait donné dans la peinture italienne un rang isolé. Elle restait, pour ainsi dire, à l'écart du grand mouvement de la Renaissance, tel que l'avaient créé les Raphaël, les Michel-Ange et les Léonard, et continuait à produire des peintres spécialement *coloristes*, ayant la préoccupation dominante d'exprimer la vie et le sentiment par des alliances de couleurs.

Le premier en date de ces coloristes vénitiens du seizième siècle est FRANCESCO BARBARELLI, dit LE GIORGIONE (1478-1511), dont les principaux ouvrages sont la *Vierge* de l'église de Castelfranco, le *Jugement de Salomon* du musée des Offices, le *Concert* du palais Pitti, les *Mages* du musée de Vienne, et deux tableaux du Louvre, le *Concert champêtre* (n° 39) et la *Sainte Famille* (n° 38).

On raconte que le Giorgione, ayant vu les ouvrages de Léonard, se jura d'employer toujours la manière chaude et fondue

de ce maître. Il est certain du moins qu'il a introduit dans la peinture vénitienne une gamme soyeuse, contrastée, qui est venue s'ajouter à la richesse de couleur et de lumière de ses



Gravure du Titien, pour les « Fables de Verdizotti ».

prédécesseurs. Ce peintre extraordinaire a même, comme autrefois Léonard, contraint son maître à l'imiter : le vieux Giovanni Bellini, après lui avoir enseigné les principes de l'art, fut heureux d'apprendre de lui le secret de cette manière nouvelle qui relevait le charme du coloris par les plus séduisants arti-

fices du clair-obscur. Giorgione est mort à trente-trois ans : ses constantes études et son sens de la perfection semblaient le destiner à devenir le Raphaël de l'art vénitien.



DESSIN A LA PLUME, PAR GIORGIONE.

Que l'on regarde, au Louvre, son chef-d'œuvre : le *Concert champêtre*. On verra dès l'abord combien, malgré la beauté de son dessin, la manière de Giorgione diffère de celle des maîtres florentins, milanais et romains. Il n'y a plus chez lui ces lignes gracieuses et délicates, ces détails charmants

qui resteraient intéressants, dans l'œuvre du Sarto ou de Raphaël, si même on ne tenait pas compte du coloris qui les couvre. Les formes sont tout autres : les figures ont des contours arrondis, des proportions amples, qui n'appartiennent qu'à la peinture de Venise. Mais le trait dominant de ces contours et de ces proportions, aussi bien que des costumes et du paysage, c'est l'impossibilité où nous sommes de les concevoir séparés de la couleur que leur a donnée le peintre. Le coloris n'est plus un élément accessoire, donnant au dessin un charme de plus; il fait partie essentielle du tableau, s'unit intimement avec le dessin. Et combien ce coloris est riche, varié, magnifique; comme le ton chaud des chairs se détache avec puissance sur le fond plus sombre, où éclate la note rouge du costume de l'un des musiciens!

La mort prématurée du Giorgione l'a empêché d'atteindre à la renommée où est parvenu son élève et ami, Tiziano Vecellio, plus communément appelé le Titien (1477-1576). Comme Giorgione, comme la plupart des peintres de son pays, le Titien recherche avant tout les alliances de couleurs, et le coloris de ses tableaux en constitue l'élément principal. Mais il faut reconnaître que ce maître se distingue de ses compatriotes par une recherche plus grande de la perfection des formes et une réserve plus marquée dans l'exubérance du coloris. Le Titien peut être considéré comme le peintre *classique* de l'École de Venise : ses portraits, notamment, sont des chefs-d'œuvre de dessin, de composition, au moins autant que de couleur. Mais plusieurs exemples, entre autres la célèbre *Mise au Tombeau* du Louvre, pourraient prouver que l'élève de Giorgione était capable, lorsqu'il le fallait, de dépasser tous les peintres de sa patrie par la vigueur et la puissance des op-



Pèlerins d'Emmaüs, par le Titien. (Musée du Louvre.)

positions de tons. Rien, d'ailleurs, dans l'œuvre du Titien, n'égale ce merveilleux tableau du Louvre au point de vue de l'intensité des couleurs, de la précision pathétique des mouvements, de la profondeur des expressions.

L'œuvre du Titien est aussi abondante que celle de Raphaël :



PAYSAGE PAR GRIMALDI. (Dessin du musée du Louvre.)

mais il convient d'ajouter qu'elle est infiniment moins variée. C'est ainsi que le Louvre contient un certain nombre de *Saintes Familles*, dont la plus célèbre est celle qu'on nomme la *Vierge au Lapin* (n° 440) et qui présentent entre elles de frappantes analogies. Ces compositions, dont les musées de Londres, de Dresde, possèdent également quelques-unes, représentent un des côtés les moins intéressants de l'art du Titien.

Toutes sont conçues à peu près de la même façon, sans aucun souci du sentiment religieux, mais avec un réalisme marqué uni à la recherche d'un type de beauté spécial, calme et ro-



Étude de paysage, par le Titien. (Musée du Louvre.)

buste. Les couleurs, en assez petit nombre, sont variées en mille nuances et disposées de mille façons différentes. Enfin, la composition a généralement pour fond un large paysage d'un vert sombre. Observons, à cette occasion, le rôle croissant du

paysage. Il n'était pour les peintres de Rome, de Milan, de Florence, qu'un ornement accessoire : ici il envahit la scène, fait partie du sujet, au point de dépasser souvent en importance le groupe principal. C'est à Venise que les peintres flamands vont venir apprendre les secrets du paysage : Rubens, Van Dyck, s'inspireront de l'œuvre du Titien.

Mais si les compositions dans le genre de la *Vierge au Lapin* sont en majorité dans la peinture du maître de Venise, combien nous leur préférons les scènes plus mouvementées, plus expressives, comme la *Mise au Tombeau*, comme l'admirable *Souper d'Emmaüs* (n° 443) et le *Christ couronné d'épines* (445), du Louvre, comme le *Christ à la Monnaie* de Dresde, l'*Ecce Homo* de Vienne, la *Flagellation* de Munich, la *Descente de Croix* de l'Académie des Beaux-Arts de Venise, comme ses peintures des églises vénitiennes della Salute et San Salvadore, *la Mort d'Abel*, *la Transfiguration*, enfin son chef-d'œuvre, la *Mort de saint Pierre* à l'église de Saint-Jean-et-Saint-Paul ! Ces fortes et vivantes compositions constituent un monde à part, un monde harmonieux et pathétique, où les contrastes des couleurs, la variété des mouvements, la beauté de l'ensemble, concourent à créer une impression que l'on ne peut oublier.

Dans ses scènes mythologiques, le Titien a su déployer, au contraire, des qualités de grâce voluptueuse et nuancée. Les deux *Vénus* de Florence, la *Vénus au Miroir* de Saint-Pétersbourg, le *Bacchus et Ariane* de la National Gallery sont les types les plus achevés de ce genre charmant.

Mais c'est, comme nous l'avons dit, dans ses portraits que le Titien s'est montré surtout quelque chose de plus qu'un simple coloriste. Sans avoir l'étonnante variété des portraits



Dessin du Giorgione (Musée des Offices.)

de Raphaël, ni la mystérieuse puissance de ceux de Léonard, les portraits du Titien possèdent une extrême force de vie et d'expression. Il suffirait, pour s'en convaincre, de considérer l'*Homme au Gant* du Louvre (n° 454) ou le célèbre portrait



VULCAIN.
(Fresque de Véronèse, au château de Masère.)

de *Charles-Quint assis*, du musée de Munich. Le rôle du coloriste y paraît, au premier abord, assez effacé : mais on reconnaît vite qu'un coloriste de génie a seul pu opposer avec cette habileté merveilleuse les teintes chaudes et blondes de la chair avec les teintes sombres des costumes et du fond. Les mêmes qualités se retrouvent dans d'autres portraits égale-

ment renommés : la *Duchesse d'Urbin* des Offices, le *Philippe II*, l'*Arétin*, la *Belle du Titien*, du palais Pitti, la *Lavinia, fille du Titien*, du musée de Berlin ; enfin le merveilleux portrait du Salon Carré, *Laura de Dianti à sa toilette* (nº 452).

La longue vie du Titien offre peu d'événements importants.



JUNON.
(Fresque de Véronèse, au château de Masère.)

A dix ans, le peintre était déjà réputé pour son extrême habileté, et au moment où il mourut, à 99 ans, il travaillait encore, cherchant à perfectionner son art, répétant qu'il commençait à comprendre ce que c'était que la peinture. De bonne heure il devint riche et glorieux : il mena l'existence fastueuse d'un grand seigneur, en relations amicales avec tous les souverains

de son temps. On raconte qu'un jour l'empereur Charles-Quint, se trouvant dans son atelier, s'estima fier de pouvoir ramasser son pinceau, qui était tombé par terre. Enfin nous devons dire, avant de quitter le Titien, que ce maître admirable a laissé des gravures où se reconnaissent toutes ses qualités de dessin sûr et vigoureux, de sage composition, de mouvement et de vérité.

Le Titien avait dans son atelier un jeune élève, le fils d'un teinturier de Venise, Jacopo Robusti. Mais l'élève faisait, de jour en jour, des progrès si rapides que son maître, jaloux, ne tarda pas à le renvoyer. Cet élève devait lui-même devenir un maître et illustrer son surnom du Tintoret (1512-1594). A dire vrai, il n'était pas, pour le Titien, un rival bien dangereux ; jamais il n'a connu l'harmonieuse perfection, la grâce noble et pondérée de l'immortel auteur de la *Mise au Tombeau*. Mais pour être inférieur au Titien, le Tintoret n'en a pas moins été, dans quelques-uns de ses trop nombreux ouvrages, un coloriste très puissant, très original, et l'un des plus grands artistes de son pays. Il a su souvent concilier le coloris du Titien avec le dessin de Michel-Ange, deux maîtres qu'il admirait par-dessus tout, et dont il avait inscrit les noms sur un mur de son atelier. Son seul défaut a été une faculté d'improvisation tout à fait extraordinaire, une rapidité de travail qui aurait permis de dire de lui ce que Heine disait méchamment d'Horace Vernet, « qu'il peignait ses tableaux monté sur un cheval au galop ». Ce manque de préparation et d'étude donne à tous ses ouvrages, qui remplissent les églises et les musées de sa ville natale, le caractère de vigoureuses ébauches; et c'est seulement çà et là que l'on trouve devant soi des morceaux d'une perfection complète. Mais, si l'on mesurait le rang des artistes au plus ou



Paysage avec saint Hubert, dessin du Titien.

moins d'originalité de leur esprit, et non à la valeur de ce qu'ils ont réalisé, le Tintoret aurait le premier rang dans l'art de Venise : personne n'a eu autant d'heureuses trouvailles, d'idées nouvelles et singulières. La *Mise en Croix* de l'église San Zanpolo, l'énorme *Gloire du Paradis* du palais Ducal,

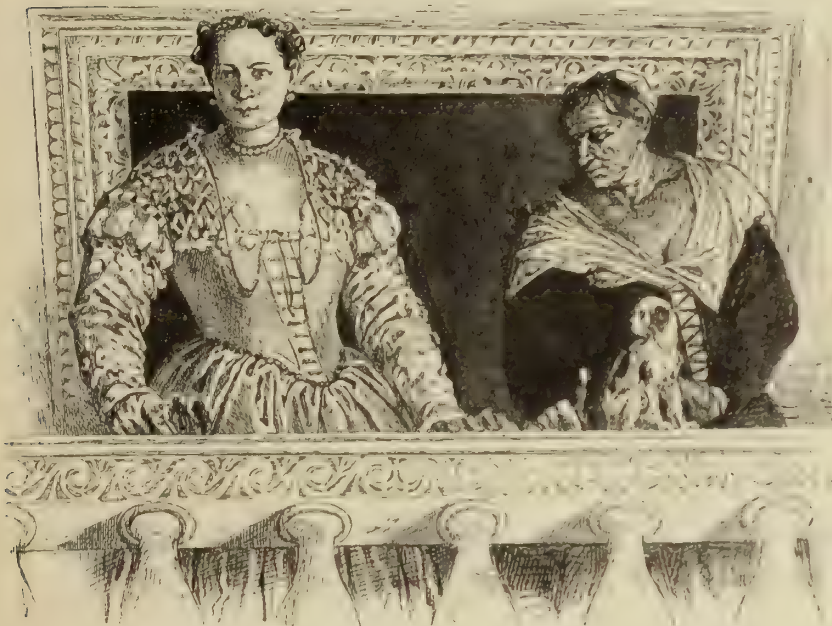


La Vertu baillonnant le Vice. (Fresque de Véronèse, au château de Masère.)

à Venise, passent à bon droit pour les chefs-d'œuvre du Tintoret, dont le Louvre ne possède que des ouvrages tout à fait insignifiants.

Le Tintoret comme le Titien aiment à employer dans leurs ouvrages un mélange de couleurs vives et de clair-obscur : ils aiment à mettre en opposition ou à fondre insensiblement les tons brillants et les fonds sombres. Cette manière, introduite

dans l'art vénitien par le Giorgione, se retrouve chez la plupart des artistes de l'école de Venise. Nous la voyons dans les œuvres de Palma le Vieux (1480-1525), le plus voluptueux des Vénitiens, de Bonifazio (mort en 1552), imitateur habile du Titien, de Pordenone (1483-1529), de Lorenzo Lotto (1480-1554),



Patricienne. (Fresque de Véronèse au château de Maser.)

de Paris Bordone (1500-1570), d'Allessandro Bonvicini, dit le Moretto, du Padouan Domenico Campagnola, etc., peintres intéressants à plus d'un titre, mais que le défaut d'espace nous empêche d'étudier plus longuement ici.

Un seul maître, dans l'École vénitienne de la Renaissance, n'a pas employé la manière sombre inaugurée par le Giorgione : c'est Paolo Cagliari de Vérone, dit le Véronèse (1528-

1588), le dernier en date, mais non le moindre ni le moins



Le Jeune Berger. (Estampe de Domenico Campagnola.)

glorieux, des grands artistes de l'Italie. Celui-là est revenu à la manière lumineuse et claire de Carpaccio et des Bellini :



Fresque de Véronèse, au chateau de Masère.

renonçant aux contrastes du clair-obscur, il a fait vibrer, sous une lumière éclatante, les tons les plus riches et les plus



FIGURE DE MUSICIENNE, PAR VÉRONÈSE.
(Château de Masère.)

variés. Véronèse n'a pas eu la perfection du Titien, ni la savante et douce langueur du Giorgione : souvent même il a pro-

duit des œuvres heurtées, inégales, où l'abondance des détails nuisait à l'unité du sujet. Mais il a mis une telle ardeur à di-



Figure de musicienne, par Véronèse.
(Château de Masère.)

versifier sa couleur, à la faire étinceler en mille nuances sonores, que chacun de ses tableaux, pour peu que le temps ne

l'ait pas entièrement altéré, est véritablement une fête pour les yeux.

C'est à Venise, à l'église Saint-Sébastien, où il est lui-même enterré, qu'il faut voir les premiers grands travaux de ce maître admirable. Dès le début, il déploie une richesse d'in-



Dessin a la plume de l'École vénitienne.
(Musée de Lille.)

vention et une splendeur décorative que n'avait connues nul de ses prédécesseurs. L'Académie des Beaux-Arts de Venise, avec la *Vierge sur un piédestal* et le *Repos chez Levi*, le château de Masère, à Trévise, avec la fresque des *Dieux de l'Olympe* et une série de merveilleuses décorations : le musée de Milan, avec l'*Adoration des Mages*, le musée de Turin avec le *Christ*

chez Simon, les musées Pitti et des Offices, avec le portrait de la *Femme du Véronèse* et celui de *Véronèse* lui-même, le musée de Vienne avec la *Sainte Famille*, le musée de Dresde avec une autre *Adoration des Mages*, *un Christ au Calvaire*, et la



Fragment d'un tableau du Giorgione.
(Musée de Dresde.)

célèbre *Vierge Corsini*, possèdent d'éclatants spécimens de l'art du Véronèse. Au Louvre, douze tableaux de premier ordre montrent les divers aspects de cet art merveilleux. Nous y trouvons un *Christ succombant sous la Croix* (n° 97) dont le puissant pathétique rappelle, avec plus de vigueur, les chefs-d'œuvre

du Titien; un *Calvaire*, où le plus étonnant panorama s'étage derrière la scène tragique de la mort du Christ; deux plafonds, le *Saint Marc* (n° 102) et le *Jupiter foudroyant les crimes* (n° 100), exécutés l'un et l'autre pour le Palais Ducal de Venise,



VÉNITIEN, PAR PAUL VÉRONÈSE.
(Fragment des *Noces de Cana.*)

et qui tous deux font voir la géniale habileté du maître à modeler dans la lumière les formes élégantes ou robustes du corps humain.

Mais tous ces beaux ouvrages ne peuvent donner une idée complète de l'art du Véronèse, si l'on n'a pas vu ses deux

chefs-d'œuvre : le plafond du Palais Ducal, représentant



PORTRAIT DE JEUNE HOMME, PAR PALMA VECCHIO.

l'*Apothéose de Venise*, et le grand tableau du Salon Carré, au Louvre, les *Noces de Cana*.

Le plafond de Venise nous montre la République de Venise

portée sur les nues, où la couronne la Gloire, tandis que la Renommée célèbre ses hauts faits, et que l'honneur, la liberté, la paix, l'escortent en triomphe. Ce plafond est lui-même le triomphe de la lumière et de la couleur. Jamais un peintre ne s'est livré à une si brillante orgie de tons clairs, de chairs et de robes étincelantes.

Quant aux *Noces de Cana*, avons-nous besoin d'en faire l'éloge? Chacun a vu et admiré cette énorme composition, où s'agite une quantité infinie de personnages, tous offrant un intérêt particulier en même temps qu'ils contribuent à l'effet général. On sait que, suivant une tradition, Véronèse aurait introduit dans son tableau les portraits de plusieurs hommes célèbres : le Titien, le Tintoret, Bassan, Véronèse lui-même, figurant les musiciens; ailleurs, parmi les convives, François I[er], Charles V, la reine Marie d'Angleterre, etc. Mais encore une fois, qu'importent ces questions? L'œuvre, prise en elle-même, contient assez de quoi nous intéresser. Elle nous indique à quel point le Véronèse se soucie peu du caractère religieux de ses sujets : au point de ne pas même prendre la peine d'imaginer des costumes appropriés à la scène qu'il représente. Mais en revanche il n'est rien qui égale la variété, la richesse, l'harmonie de ces costumes. La table de gauche, avec sa nappe d'une éclatante blancheur où la lumière se joue, avec les scintillantes couleurs qui l'entourent, est un miracle de la peinture. Un autre miracle, c'est l'ample fond du tableau, ce palais d'une architecture solide et légère, où se tiennent des personnages baignés d'une lumière rayonnante. Certes l'auteur de cet incomparable chef-d'œuvre est digne d'une place d'honneur à côté de Léonard, de Corrège, de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien, de ces maîtres de la Renaissance italienne



Paysage, par Domenico Campagnola.

dont il est le dernier émule. La manière de Paul Véronèse fut reprise après lui par divers élèves, dont le plus remarquable, avec Benedetto et Carletto Cagliari, fils du maître, est Jean Baptiste Zelotti (1532-1592). Au dix-septième siècle, un peintre d'un talent d'exécution considérable, Alessandro Turchi de Vérone, dit *Alessandro Véronèse* ou *l'Orbetto* (1582-1648), imita fort heureusement l'art somptueux et puissant de son grand compatriote, jusqu'au jour où, s'installant à Rome, il s'essaya dans une peinture plus correcte et plus froide. Nous retrouverons au dix-huitième siècle l'École de Venise.



TROISIÈME PARTIE.

LA DÉCADENCE DE LA PEINTURE ITALIENNE AU DIX-SEPTIÈME ET AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

L'École de Bologne.

LES CARRACHE, LE GUIDE, L'ALBANE, LE DOMINIQUIN.

Le mouvement de la Renaissance avait été trop rapide, trop brillant, pour avoir une durée bien longue. L'effort séculaire des vieux peintres avait abouti à un épanouissement si parfait, si riche et si varié, que tout progrès était désormais devenu impossible et qu'il fallait s'attendre à une décadence. Cette décadence fut, elle-même, singulièrement rapide. Ni l'École de Milan, ni l'École de Parme, ni l'École de Florence, ni l'École de Rome, ni l'École de Venise, ne produisirent un seul artiste qui réussît à imiter les maîtres de ces Écoles, ou à trouver une formule nouvelle. Et la peinture italienne semblait à jamais finie, au début du dix-septième siècle, lorsqu'on vit paraître un groupe de peintres qui manifestèrent l'intention de repren-

dre et de continuer le mouvement glorieux de la Renaissance. L'École que formèrent ces peintres eut son siège à Bologne : ses premiers maîtres furent Ludovic Caracci, ou Carrache, et ses deux cousins Annibal et Augustin.

Ludovic Carrache avait été élève du Tintoret, et c'est sans doute dans l'atelier du vieux peintre de Venise que lui est venue la louable intention de ressusciter l'art de son pays, en inaugurant une façon de peindre où le dessin de Michel-Ange s'allierait avec le coloris du Titien. Cette façon de peindre aurait pu, peut-être, produire une peinture originale et vraiment artistique, si Ludovic Carrache et ses successeurs avaient eu, comme le Tintoret, une personnalité puissante, capable de fondre dans un art homogène les deux éléments qu'ils prétendaient concilier. Mais le malheur est que toute personnalité manqua, le plus souvent, aux peintres bolonais. Artistes d'une science et d'une habileté remarquables, connaissant à fond tous les secrets de l'art, aimant à pratiquer à la fois tous les genres, les Bolonais n'en furent pas moins condamnés par leur défaut de génie original à un éclectisme incessant. Ils choisirent dans les ouvrages des maîtres antérieurs divers éléments, qui, en effet, étaient admirables lorsqu'ils étaient dans leur milieu naturel, mais qui, appartenant à des façons de sentir et de peindre tout à fait opposées, ne pouvaient être réunis sans produire un ensemble dénué de tout caractère.

A quoi bon, dès lors, nous appesantir sur les ouvrages de ces peintres consciencieux, mais froids et sans génie? Qu'il nous suffise de citer, en outre de Ludovic Carrache (1555-1619), imitateur de Léonard et de Raphaël plutôt que du Titien et de Michel-Ange, en outre d'Annibal Carrache (1560-1609), le plus fécond et le plus habile des Bolonais, et de son frère Augustin,



Paysage, dessin de Domenico Campagnola.

quatre peintres renommés, et qui eurent, au dix-septième siècle, une grande influence sur la formation de la peinture française classique : le Dominiquin (1581-1641), le Guide (1575-1642), le Guerchin (1561-1666), et l'Albane (1578-1660).

Domenico Zampieri, dit le Dominiquin, est l'élève le plus distingué des Carrache. Fils d'un cordonnier de Bologne, comme Ludovic Carrache était fils d'un boucher, c'était un homme d'un caractère timide, mélancolique, et dont l'existence fut très malheureuse. Ayant accepté un travail dans une église de Naples, il fut cruellement persécuté par les peintres napolitains, et peut-être même empoisonné par l'un d'eux. Ses nombreuses peintures, le *Martyre de sainte Agnès* et la *Vierge du Rosaire* du musée de Bologne, la *Communion de saint Jérôme* du Vatican, etc., dénotent, avec une imitation constante de Raphaël et de ses élèves, un certain goût assez original pour les formes élégantes, les poses nobles et calmes, les couleurs tendres.

C'est au contraire le grandiose dans la composition qui semble avoir constitué le principal souci d'un autre élève des Carrache, Guido Reni, dit le Guide. Celui-là a laissé une quantité innombrable de tableaux, et le Louvre, qui n'en possède pas moins de dix-huit, n'est pas encore le mieux partagé. L'extraordinaire science que le Guide avait de l'anatomie donne quelque intérêt à ces compositions, d'ailleurs si froides et si peu personnelles. Nous devons même ajouter que deux de ses tableaux, la *Vierge de la Piété*, au musée de Bologne, et l'*Aurore* au palais Rospigliosi, à Rome, sont parmi les œuvres les plus agréables de l'École de Bologne. Dans la vie privée, le Guide était exactement l'opposé du Dominiquin : il était fier et vaniteux, et sa jactance dut contribuer beaucoup à l'extraordinaire

renommée qu'il s'acquit de son vivant. Il avait établi un véritable cérémonial dans son atelier : ses élèves et ses visiteurs étaient tenus, avant de l'aborder, à toute une série de formalités respectueuses. Lorsqu'il entrait dans une ville, il exigeait qu'on vînt au-devant de lui, comme on faisait pour les ambassadeurs. Dans sa vieillesse, il fut saisi de la pas-



ÉTUDE A LA PLUME, PAR LE GUERCHIN.

sion du jeu, tomba dans la misère, et eut la douleur de voir méprisés les ouvrages qui lui avaient naguère valu tant de gloire.

Un rival du Guide, FRANCESCO BARBIERI, dit LE GUERCHIN, c'est-à-dire le louche, était fils d'un charretier de Cento : l'humilité de son origine ne l'a pas empêché d'arriver à une grande renommée, qui s'explique mal aujourd'hui lorsqu'on voit sa

peinture mouvementée et froide. C'est seulement dans quelques dessins que le Guerchin a fait preuve d'une puissance et d'une science des plus remarquables.

Nommons enfin, parmi les élèves des Carrache, l'aimable Albani, dit l'Albane, auteur de compositions allégoriques d'un ensemble voluptueux et léger. Le coloris généralement terne d'Albane, et sa constante répétition des mêmes formes et des mêmes sujets, l'ont fait bien déchoir aujourd'hui, lui aussi, de sa réputation d'autrefois. On a raconté que ce peintre, ayant une femme très jolie et douze beaux enfants, ne prenait ses modèles que dans sa famille; mais cette touchante considération ne suffit pas à excuser la monotonie de ses nombreux paysages, représentant invariablement, sous un ciel clair, et parmi des arbres sombres, de gentilles petites figures aux tons roses.

CHAPITRE II.

Les Écoles de Milan, de Naples, et de Venise.

CARAVAGE, SALVATOR ROSA, CANALETTO ET TIEPOLO.

Pendant que les Bolonais essayaient, avec assez peu de succès, de ressusciter l'art italien, plusieurs autres peintres tentaient, de leur côté, un effort du même genre. Il y eut même un de ces peintres qui réussit à laisser des ouvrages vraiment originaux, encore que l'originalité y soit plus vive que la beauté ou la profondeur.

Ce peintre, MICHEL-ANGE AMERIGHI, dit LE CARAVAGE (1569-1609), après avoir mené une existence vagabonde, à laquelle l'entraînait la sauvagerie naturelle de son caractère, s'établit à Milan. Il y inaugura une manière de peindre nouvelle, vigoureuse et heurtée, pleine elle-même d'une grandeur sauvage, et se complaisant dans les contrastes violents des couleurs et du clair-obscur. Cette opposition farouche des tons clairs et des fonds sombres donne une passion extraordinaire aux deux principales peintures du Caravage, sa *Descente de Croix* du Vatican et sa *Mort de la Vierge* du Louvre. Il suffit de jeter les yeux sur ce dernier tableau, situé dans la partie du musée où sont les œuvres de l'École de Bologne, pour apprécier l'abîme qui sépare à jamais le génie même le plus inculte ou le plus

brutal de l'habileté acquise même la plus brillante. C'est d'ailleurs une composition de premier ordre, où le naturel des expressions vient encore rehausser l'harmonie des couleurs.



DESSIN DE SALVATOR ROSA.

Le Caravage eut pour élève et pour imitateur un Bolonais, LIONELLO SPADA (1576-1622). Né de parents très pauvres, Spada était domestique dans la maison des Carrache lorsqu'il fut pris de la vocation artistique. En secret, aux heures de liberté, il peignit un grand tableau, l'*Enfant Prodigue*, qui est aujour-

d'hui au Louvre, et qui passe à bon droit pour son meilleur ouvrage. Il ne semble pas que les leçons du Caravage lui aient, plus tard, profité. En revanche, l'exemple de ce maître éminent fut suivi par un peintre espagnol, *Ribera*, et un un peintre français, *Moïse Valentin*, qui parvinrent plus d'une



UN JEUNE BERGAMASQUE, PAR GHISLANDI.

fois à égaler la sombre grandeur des chefs-d'œuvre du Caravage.

L'École de Naples date également du dix-septième siècle. Ses deux maîtres dominants sont LE JOSÉPIN (1560-1640) et le célèbre SALVATOR ROSA (1615-1673). Ce sont les deux artistes les plus différents l'un de l'autre que l'on puisse imaginer. Autant

le Josépin est maniéré et doucereux, autant Salvator met dans sa peinture de vigueur farouche, sauvage, souvent même outrée. Rien ne renseigne mieux sur l'ardent génie de Salvator que ses trois grands tableaux du Louvre, *Samuel apparaissant à Saül* (n° 349), la *Bataille* (n° 344) et un *Paysage de rochers* (n° 345) : la *Bataille* surtout, avec son mouvement furieux, son décor sinistre, sa couleur sombre et métallique. Salvator prit part à l'insurrection du célèbre pêcheur Masaniello, dont la *Muette*, d'Auber, a vulgarisé les aventures. Contraint à s'enfuir de Naples après la défaite de Masaniello, il s'établit à Rome, où la vue des ouvrages de Raphaël semble avoir adouci et tempéré sa manière.

L'École de Venise, avec le Tintoret et le Véronèse, avait clos le mouvement de la Renaissance : c'est encore à elle qu'il était réservé de produire les derniers représentants de la peinture italienne. Au dix-huitième siècle, alors que les autres villes de l'Italie n'avaient plus que de médiocres copistes, un Vénitien, coloriste de premier ordre, Tiepolo (1693-1769) reprit les chaudes harmonies de Véronèse. Il y mêla toujours quelque chose de maladif et d'apprêté qui montre bien la différence des temps : mais plusieurs de ses compositions ont gardé un éclat et une verve incontestables. C'est malheureusement hors de France, dans les églises et les musées de Venise, et aussi au palais de Wurzbourg, en Allemagne, au Palais Royal et au musée de Madrid, qu'il faut chercher les ouvrages les plus intéressants du dernier des peintres classiques italiens.

Un autre Vénitien, Canale, dit le Canaletto (1697-1768), sans avoir les hautes ambitions artistiques de Tiepolo, a peint des paysages, des vues de villes ou de campagnes, où l'on ne peut



Vue de Venise, par Canaletto. (Musée du Louvre.)



Place Saint-Marc a Venise, par Guardi.

refuser de reconnaître une extrême légèreté de couleurs, un dessin très précis, une science de la perspective tout à fait extraordinaire, et allant même souvent jusqu'au tour de force, comme dans l'une de ses *Vues de Venise* du Louvre (n° 105). La berge du canal, dans ce tableau, semble s'incliner dans le sens où l'on se tourne pour la voir. Mais les chefs-d'œuvre du Canaletto sont en Angleterre, où le peintre séjourna longtemps, et à Dresde, où plusieurs vues de Venise sont vraiment des morceaux délicieux.

La manière de Canaletto, au contraire de celle des maîtres de la Renaissance, pouvait aisément être imitée. Cette manière charmante a été suivie, à Venise, par de nombreux imitateurs, dont le plus célèbre est Francesco Guardi (1712-1793), auteur de vues assez peu différentes de celles de Canaletto.

C'est ainsi que la peinture italienne, sortie des Cimabuë, des Giotto et des Fra Angelico, aboutissait, après quatre siècles d'existence, à une école d'ingénieux fabricants, qui débitaient aux étrangers les vues les plus remarquables de leur pays, comme font aujourd'hui les photographes des villes d'eaux.



TABLE DES GRAVURES.



TABLE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

DONT LES ŒUVRES SONT REPRODUITES DANS CE VOLUME.



TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

LA PEINTURE ITALIENNE AVANT LA RENAISSANCE.

DEUXIÈME PARTIE.

LA RENAISSANCE DE L'ART ITALIEN AU SEIZIÈME SIÈCLE.

TROISIÈME PARTIE.

LA DÉCADENCE DE LA PEINTURE ITALIENNE AU DIX-SEPTIÈME ET AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

LES

GRANDS PEINTRES

DE LA FRANCE

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES ORIGINES DE LA PEINTURE FRANÇAISE, DU DOUZIÈME AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

LA FRESQUE ET LE VITRAIL.

La peinture française débute aux premiers temps de notre histoire nationale. Les Francs eux-mêmes avaient une peinture, inspirée sans doute de l'art gallo-romain. Dès le temps de Childebert, les murs de Saint-Germain des Prés étaient couverts de *peintures*. Bientôt, l'usage de peindre les églises devint universel, et Charlemagne le rendit obligatoire dans ses *Capitu-*

laires. Aujourd'hui encore, quelques églises conservent des traces de *fresques*, c'est-à-dire de peintures exécutées directement sur leurs murs : et ces rares vestiges suffisent à faire voir l'incessant effort du génie français pour se dégager des influences byzantines, des formules anciennes et des types convenus, pour marcher vers un art plus libre, plus mouvementé et plus expressif. Que l'on compare les fresques du neuvième siècle conservées dans l'église *Saint-Loup de Naud*, près de Provins, aux fresques du douzième siècle provenant de l'*abbaye de Charlieu* et appartenant au musée de Cluny, ou bien aux fresques de l'église de *Saint-Chef* en Isère, qui remontent également à la fin du douzième siècle. On verra dans ces dernières peintures, malgré l'allongement exagéré des formes et bien des gaucheries d'exécution, une souplesse de lignes, un sens de composition, une variété d'attitudes, un mouvement, une vérité d'expression qui révèlent déjà le goût français, et qui mettent l'art français du douzième siècle non seulement au-dessus de l'art grossier et puéril du neuvième, mais encore au-dessus de ce que produisaient, à la même époque, l'Italie et les Flandres.

Dès le treizième siècle, l'émancipation s'accentue. La peinture murale française acquiert une originalité merveilleuse, qu'elle va garder jusqu'au début du seizième siècle, et dont une fresque de la *cathédrale d'Autun* nous donne le plus saisissant modèle. Cette fresque représente une procession votive : trente personnages, prélats, seigneurs et dames, s'avancent, précédés du Pape, qui porte une image de la Vierge.

« On croirait voir, dit justement M. Berger (1), le carton de l'une de ces belles tapisseries flamandes du quinzième siècle

(1) G. Berger, *l'École française de peinture, depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV;* 1 vol.; Hachette, 1879.

où l'on constate l'influence française. Les costumes sont d'une exactitude scrupuleuse. On ne trouve plus dans les visages les impassibles grimaces du moyen âge : tous sont empreints d'une bonhomie naturelle dans leur dévotion naïve. »

D'un tout autre caractère, mais non moins charmantes et originales, sont les figures d'anges qui se détachent sur un fond bleu étoilé, dans la chapelle de l'ancienne *Maison de Jacques*



LÉGENDE DE SAINT MARTIN. (Verrière de Gercy. XII[e] siècle.)

Cœur, à Bourges. Jamais les maîtres italiens du quinzième siècle, les Botticelli, les Cosimo Rosselli, n'ont réalisé des figures juvéniles plus gracieuses et plus élégantes.

Enfin, la fresque des *Arts libéraux*, conservée dans l'église Notre-Dame-du-Puy, et qui avait été faussement attribuée au peintre italien Garofalo, nous fait voir à merveille le succès avec lequel nos peintres français ont su, au seizième siècle, acquérir la grâce et la pureté de lignes de l'art florentin.

Ainsi, la peinture murale, sortie de l'art byzantin, promettait, après une lutte séculaire, de devenir un art vivant et sin-

cère, où notre génie national pourrait atteindre à son expression la plus haute. Mais l'avenir de la fresque fut bientôt compromis en France, comme dans les autres pays, par la substitution de l'architecture gothique à l'architecture romane. Le gothique, avec ses formes élancées et son goût de l'ogive, avait, peu à peu, étendu les proportions de l'édifice dans le sens de la hauteur : il avait évidé et fragmenté, dès le treizième siècle, les grandes surfaces qui semblaient si naturellement destinées à recevoir la fresque; et celle-ci avait dû se réfugier dans les chapelles latérales. En revanche, de larges et hautes fenêtres s'ouvraient, donnant naissance à un art nouveau, essentiellement français : la peinture sur verre, le *vitrail*.

Cet art du vitrail nous appartient véritablement : aucun peuple ne l'a exercé avec autant d'éclat; aucun ne se l'est aussi entièrement approprié, au point d'en faire une partie intégrante de l'architecture de ses édifices. Pratiquée de très bonne heure, la peinture sur verre française réalise déjà un degré de perfection incomparable au douzième siècle, à l'époque où l'abbé Suger fait garnir de vitraux la basilique de Saint-Denis.

Les vitraux de *Saint-Denis* nous donnent l'idée la plus complète de ce qu'était à cette époque le vitrail français. Leur effet général, très peu varié, est d'un bleu violet, avec des notes rouges flamboyantes. L'impression est d'une extrême douceur, alliée à une puissance prodigieuse. Dans la chaleur veloutée de ce coloris, des personnages se meuvent, des légendes se déploient. Le dessin, à dire vrai, est loin d'atteindre à la même perfection que la couleur : la composition est gênée par les cadres fragmentés du verre, les gestes sont raides, les expressions indécises ou exagérées. Mais il ne faut pas oublier que, dans le vitrail, c'est à la couleur que revient le rôle principal,



Le cardinal Charles de Bourbon.
(D'après une verrière de la cathédrale de Moulins. — Fin du XVe siècle.)

et jamais on n'a compris aussi bien qu'au douzième siècle la nécessité d'admettre la lumière comme un collaborateur du coloris, dans la peinture sur verre. C'est à la façon dont elles tamisent la lumière, dont elles s'imprègnent de la lumière, que les verrières de Saint-Denis doivent leur caractère mystérieux de charme et de grandeur. Dans d'autres vitraux du douzième siècle, le dessin est déjà plus libre et plus parfait. Les verrières de *Gercy*, notamment, constituent, à ce point de vue, un progrès incontestable sur celles de Saint-Denis.

Au treizième siècle, tous les arts, sous l'influence de l'un d'eux, la miniature, prennent un développement considérable et sont entraînés dans un rapide mouvement d'émancipation. C'est ainsi que le vitrail acquiert, dès cette époque, un coloris plus nuancé, se pénètre d'une vie nouvelle, plus libre, plus homogène, donnant une part plus large au dessin et à la composition. Il suffit de citer, à Paris, les vitraux de la *Sainte-Chapelle*, la rosace de *Notre-Dame*, et plusieurs verrières des treizième, quatorzième et quinzième siècles, conservées au musée de Cluny.

Au seizième siècle, une nouvelle évolution se produit. Le dessin, délié des entraves matérielles qui le fragmentaient et l'emprisonnaient, se pose légèrement sur un fond clair, où ressortent, avec des teintes variées, et parmi de délicats ornements, les harmonieux détails de la composition. Le vitrail devient un véritable tableau, souvent un tableau plein d'élégance et de mouvement. Mais l'effet général a perdu sa puissance : le sentiment du but s'est effacé. Précisément parce que l'on a devant soi un tableau, on n'a plus cette chose pour ainsi dire surnaturelle, ce chaud rayonnement de lumière et de couleur, qu'était la verrière du moyen âge.

CHAPITRE II.

La miniature.

JEHAN FOUQUET.

La peinture sur verre n'est pas le seul art où la France ait devancé et constamment dépassé les autres nations. La *miniature*, ou illustration des manuscrits, est, comme le vitrail, un genre essentiellement français, et où notre pays, tout en donnant l'exemple aux pays voisins, est demeuré sans rival.

En même temps que se bâtissaient les cathédrales, le goût de l'art se répandait, et l'on commençait à revêtir d'une forme artistique les moindres objets de la vie usuelle. On se prenait d'amour, notamment, pour les beaux livres, et la calligraphie acquérait une importance considérable. Dans les couvents, les moines employaient des années à copier un manuscrit, s'ingéniant à former des lettres élégantes et originales. Peu à peu le goût de l'ornementation vint se joindre à celui de la belle écriture. On se mit à inventer des encadrements de pages; des enjolivements de toute sorte rehaussèrent les lettres capitales, et bientôt cette ornementation elle-même parut insuffisante. On éprouva le désir de décorer d'images véritables les manuscrits que l'on copiait. C'est ainsi qu'est née la miniature, ou *enluminure*, qui est, en réalité, une peinture, s'aidant à la

fois du dessin et de la couleur, exigeant, comme la peinture de tableaux la plus parfaite, toutes les connaissances techniques.

L'art de la miniature, si modeste en apparence, fut la source bienfaisante qui alimenta et vivifia tous les autres arts jusqu'au dix-septième siècle. C'est lui qui, après s'être lui-même développé en toute liberté, vint affranchir des traditions et des formules anciennes la peinture murale et la peinture de tableaux. Et c'est lui qui, se répandant hors de la France où il était devenu l'art national, a donné naissance en Flandre et en Allemagne à des écoles d'enlumineurs qui ont elles-mêmes produit les grandes écoles de peinture de tableaux dans ces deux pays. Les frères Van Eyck, les glorieux promoteurs de la peinture moderne, sont nés et se sont formés à Mas Eyck, dans la ville des Flandres la plus renommée pour ses manuscrits. L'art allemand du quinzième siècle a trouvé son point de départ dans les œuvres d'enlumineurs venus de France ou imitant les Français.

Dès les temps carlovingiens, la miniature est cultivée en France, et dès ce moment on peut distinguer dans les miniatures divers styles qui tous se différencient déjà plus ou moins de la manière byzantine. Au douzième siècle, de grandes écoles se forment dans les diverses provinces de notre pays; celles du Limousin, de la Provence, de l'Aquitaine, de la Bourgogne, produisent des enluminures très soignées, et d'une exécution très habile.

Au treizième siècle, pendant que Cimabue et Duccio engagent la peinture italienne dans une voie nouvelle, la peinture française, de son côté, se transforme et acquiert des qualités précieuses. L'influence des croisades et des communications

qu'elles amènent entre les différents pays, l'influence de l'affranchissement des communes et de l'état social nouveau qui



LES TROIS VIFS.
MINIATURE DU PSAUTIER DE BONNE DE LUXEMBOURG. — XIV[e] SIÈCLE.
(Collection Ambroise Firmin-Didot.)

en résulte, bien d'autres causes encore viennent accélérer le développement de notre art national; et, cette fois encore, la miniature marche au premier rang dans le chemin du progrès.

La première, elle se trouve prête à traduire les besoins universels des âmes de ce temps; la première, elle s'émancipe de la discipline du cloître pour devenir un art laïque, cultivé non plus par des moines, mais par des enlumineurs de profession,



Miniature tirée d'un manuscrit du XVe siècle.
(Bibliothèque de Rouen.)

libres de toute entrave, et exclusivement occupés de leur travail artistique. Bien mieux que le moine son devancier, le miniaturiste du treizième siècle, laïque et directement sorti du peuple, est en état d'observer la nature extérieure et de la rendre dans tous ses détails. Aussi voyons-nous de plus en plus les écoles locales se distinguer les unes des autres : chacune

emprunte à la flore particulière de sa région le point de départ de ses ornements. En même temps la chevalerie, les récits des trouvères, les grands faits de la croisade fournissent à l'imagerie des sujets inconnus jusque-là, plus propres que les sujets



MINIATURE TIRÉE D'UN MANUSCRIT DU XVe SIÈCLE.
(Bibliothèque de Rouen.)

purement religieux à traduire l'observation directe et complète de la vie réelle. Et bientôt les enlumineurs, donnant l'exemple aux autres artistes, se réunissent en corporations; ils y trouvent un moyen de lutter avec plus de fruit contre les traditions qu'ils veulent détrôner.

C'est au quatorzième siècle que la miniature française at-

teint son apogée : en France, elle produit la peinture de tableaux, qui n'est d'abord qu'un agrandissement de l'enluminure; en Flandre, en Hollande, en Allemagne, elle donne naissance aux écoles que nous avons déjà signalées, et d'où vont sortir bientôt les Van Eyck, les Memling, les Bouts, les Maître Guillaume.

Le moment n'est pourtant guère favorable, dans notre pays, aux progrès artistiques. La guerre de cent ans sévit : les Anglais occupent la France : tout n'est que misère et incertitude. Mais l'art français trouve un asile sûr et précieux à la cour de Bourgogne. A Dijon, nos artistes travaillent auprès des ducs bourguignons, qui, étant aussi les héritiers des comtes de Flandre, s'efforcent d'opérer un mélange de l'esprit français et de l'esprit flamand. Les Flandres avaient déjà des miniaturistes : mais c'est au contact des maîtres français qu'ils ont acquis cette finesse, cette élégance et cette légèreté, qu'on retrouvera bientôt dans les images de leur Jean de Bruges et dans les tableaux de leurs van Eyck. Les Français, d'autre part, empruntent aux Flamands leur goût du réalisme le plus minutieux, leur sûreté de dessin, leur extrême habileté technique : c'est grâce à cet heureux échange des deux manières que la France est en état, au quinzième siècle, de produire le plus illustre des maîtres de l'enluminure : Jehan Fouquet, de Tours.

On sait peu de chose sur la vie de JEHAN FOUQUET, qui est né vers 1415, et qui fut le peintre officiel du roi Louis XI. Ses œuvres authentiques sont fort peu nombreuses, les tableaux et les tapisseries qu'on lui attribue sont vraisemblablement dus à ses élèves. Mais chacune des miniatures qui nous sont restées de Fouquet est un chef-d'œuvre merveilleux où toutes les qualités du goût français s'allient avec toute la minutie et toute l'ha-

bileté des maîtres flamands. Il suffit de considérer une grande miniature de la Bibliothèque de Munich, représentant une séance royale, pour apprécier l'immense supériorité de l'artiste tourangeau sur ses devanciers et ses contemporains, dont quelques-uns cependant, comme Andrieu Beauneveu, de Valenciennes, ont fait preuve d'un talent remarquable. La Bi-



Portrait de Jehan Fouquet.
(D'après un émail du Musée du Louvre.)

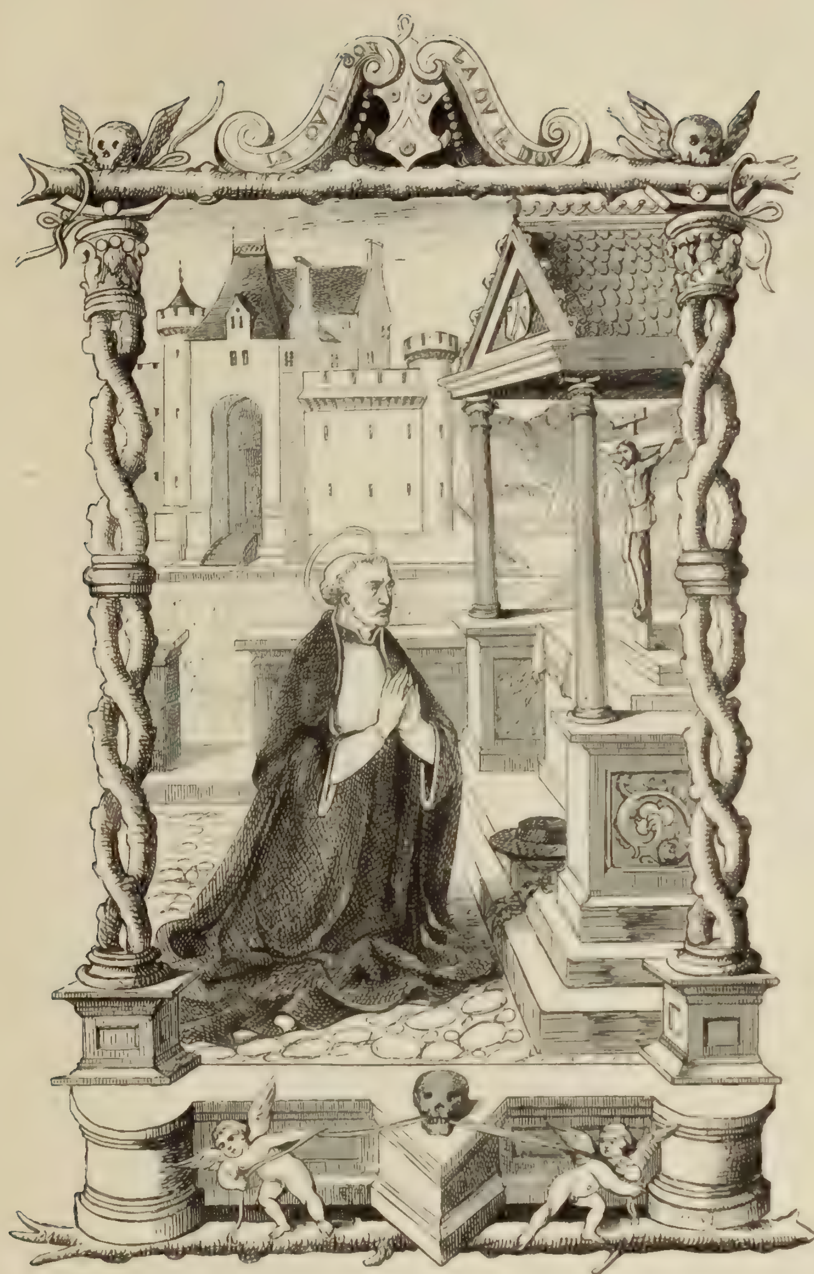
bliothèque nationale possède précisément un manuscrit des *Antiquités juives*, où neuf miniatures de Fouquet s'accompagnent de quelques œuvres de son rival. La comparaison met en pleine lumière le génie de Fouquet; elle nous montre aussi l'avantage qu'a donné à ce maître son séjour en Italie, où il est allé peindre le portrait du pape Eugène IV, et d'où il a rapporté un sens de la composition inconnu aux Flamands.

Après Fouquet, et jusqu'à la fin du seizième siècle, la France a produit des miniaturistes de premier ordre : le Musée de



MINIATURE DE JEHAN FOUQUET. (Collection Ambroise Firmin-Didot.)

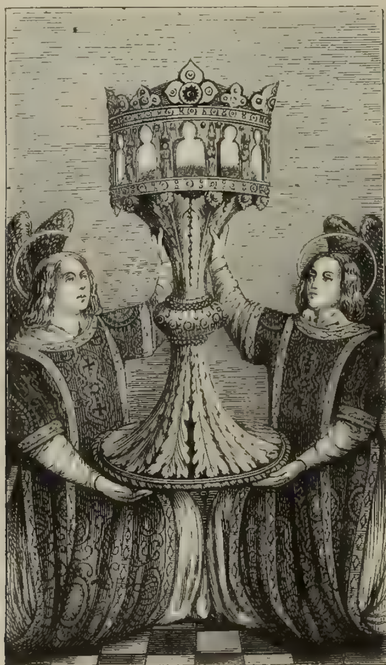
Cluny et la Bibliothèque nationale suffiraient à le prouver, au défaut de mille chefs-d'œuvre éparpillés dans des collections



BOLTZEL

LE CARDINAL SANGUIN.
(Miniature de la collection Ambroise Firmin-Didot.)

particulières. On peut dire cependant que les miniatures du seizième siècle, malgré la perfection de leur dessin et l'éclat infiniment nuancé de leur coloris, ont perdu la profonde sincérité d'expression des œuvres des siècles précédents. Elles ne sont plus, en réalité, que d'élégantes fantaisies; quelques-unes même poussent trop loin l'afféterie et le souci du charme extérieur. Désormais, c'est dans la peinture des tableaux, ou *plate peinture*, que va se manifester le génie artistique de notre pays.



CHAPITRE III.

La peinture de tableaux.

JEHAN PERRÉAL, LE ROI RENÉ, JEAN COUSIN, LES CLOUET.

Nous l'avons dit, c'est de la miniature qu'est sortie en France la peinture de tableaux; les premiers tableaux qui nous sont conservés ont encore tout l'air de miniatures agrandies.

Dès le quatorzième siècle, pourtant, la peinture de tableaux française acquiert un développement considérable et entre dans une voie de progrès incessants. Elle n'échappe pas aussi complètement que le vitrail et la miniature à toute influence étrangère : elle s'inspire manifestement de la peinture flamande, un peu aussi de la peinture italienne, que les Papes ont importée en France en confiant à des artistes de Sienne la décoration de leur palais d'Avignon. Mais, dès ce moment, nous voyons les peintres français se mouvoir à l'aise sous les influences du dehors, les accommodant à leur génie national, au lieu de les subir aveuglément. C'est ainsi que les œuvres françaises du quatorzième, du quinzième et du seizième siècle, tout en rappelant toujours la manière des maîtres flamands ou italiens, s'en distinguent le plus souvent par quelque chose de plus raisonnable, de plus harmonieux, de plus simple

et de plus élégant : c'est encore par des qualités semblables que les œuvres des peintres classiques du dix-septième siècle se distingueront des œuvres italiennes dont elles seront inspirées.

Notre Louvre possède plusieurs tableaux du quatorzième siècle, dénotant, pour la plupart, des influences flamandes. L'un d'eux, un *Christ descendu de la Croix* (n° 650), nous présente une vue du vieux Paris, avec la Butte-Montmartre, le Louvre de Philippe-Auguste, etc. Un autre, plus grand et plus important : le *Martyre de Saint Denys* (n° 875), est une composition très mouvementée et pleine d'expression, avec certains effets de couleur tout à fait originaux. Une *Vierge* d'une collection particulière, que nous reproduisons ici, se rapproche davantage encore de la manière flamande. Au musée de Cluny, la peinture du quatorzième siècle est représentée, entre autres choses, par un grand et beau *Calvaire*, provenant de l'église de Sauvagnat, dans le Puy-de-Dôme.

L'influence flamande se retrouve, au quinzième siècle, dans une *Mise au Tombeau* de la cathédrale du Puy, dans les peintures de la *Confrérie du Puy Notre-Dame*, à Amiens, et dans un très beau tableau du Louvre, la *Vierge aux Donateurs*, attribué à Jehan Perréal ou Jehan de Paris, qui fut le peintre officiel de Charles VIII. On a cru reconnaître, dans les deux donateurs agenouillés aux deux côtés de la Vierge, le roi Charles VIII et Anne de Bretagne : en tout cas, il est sûr que l'œuvre appartient à la manière du quinzième siècle. Elle est déjà d'une élégance toute française, avec ses gracieuses figures d'une expression contenue et fine; en même temps, le choix des couleurs et aussi une certaine raideur dans les lignes du dessin révèlent clairement l'influence flamande.

C'est, au contraire, à l'influence italienne qu'il convient de



La Vierge et l'Enfant; peinture du XIVe siècle.

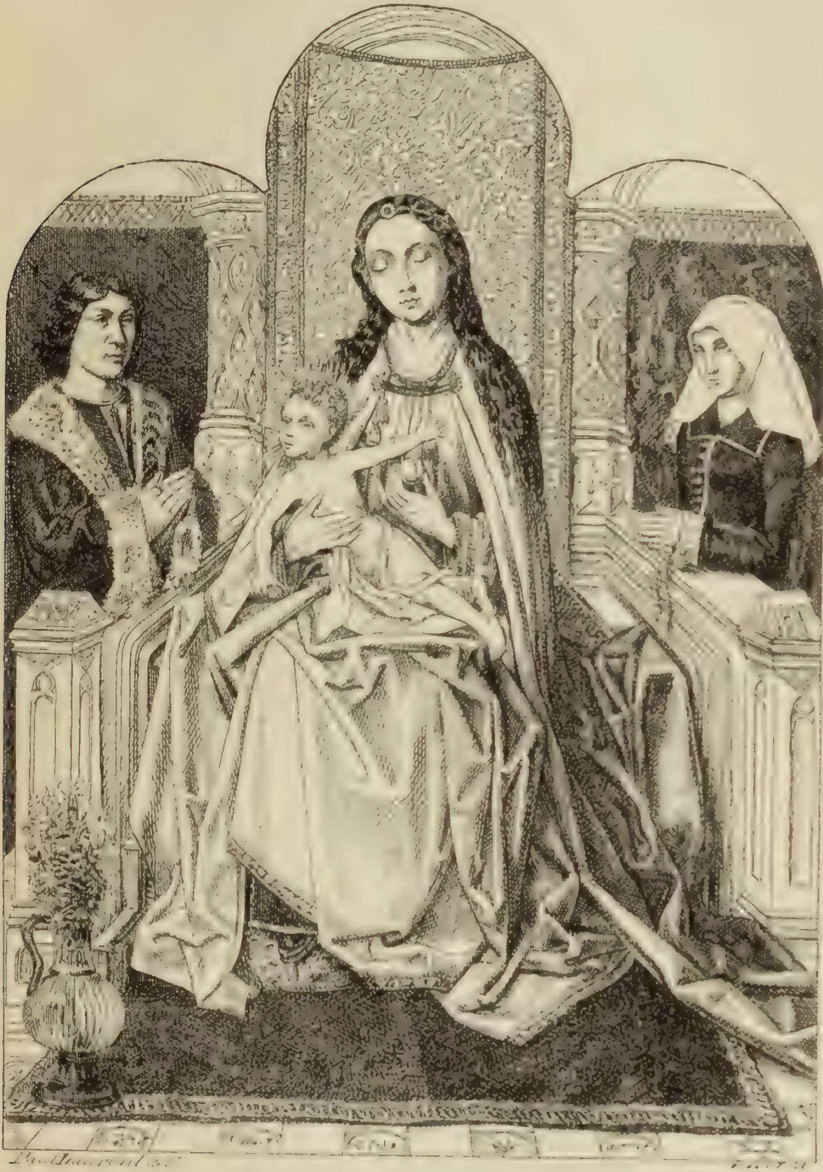
rattacher diverses peintures des musées de Nîmes et d'Avignon, et les tableaux attribués au ROI RENÉ : le *Triptyque* de la



LA MISE AU TOMBEAU; PEINTURE DU XVe SIÈCLE. (Cathédrale du Puy.)

cathédrale d'Aix-en-Provence, la *Marie-Madeleine débarquant à Marseille*, du musée de Cluny, etc. On sait l'histoire romanesque de ce René d'Anjou, comte de Provence (1408-1480),

qui perdit successivement les trônes de Naples, de la Lorraine



La Vierge aux Donateurs, par Jehan Perréal. (Musée du Louvre.)

et de l'Anjou, et qui se consola de ses malheurs politiques en

cultivant les arts. Poète, musicien, il s'illustra surtout dans la peinture, qu'il étudia en Italie. « Par-dessus toutes ses sublimes et royales qualités, dit à son sujet le chroniqueur Nostradamus, le roi René estoit bon musicien, très bon poète français et italien; mais sur toutes choses aimoit, d'un amour passionné, la peinture, et l'avoit la nature doué d'une



Tête de Femme, tirée du tableau
de la Confrérie du Puy-Notre-Dame, a Amiens.

inclination si excellente à cette noble profession, qu'il estoit en bruit et réputation entre les plus excellens peintres et enlumineurs de son temps, ainsi qu'on peut voir en plusieurs divins chefs-d'œuvre achevés de sa divine et royale main, dans un labeur merveilleusement exact et plaisant. » Les peintures du roi Réné ne méritent peut-être pas d'être qualifiées de « divins chefs-d'œuvre »; mais elles font voir un sentiment très intense de la réalité, une science remarquable de la com-



Figure tirée des peintures du Puy.

position, et un goût tout français de figures élégantes et calmes. Au premier plan de son tableau du musée de Cluny, le royal artiste s'est représenté lui-même en compagnie de sa femme, Jeanne de Laval. Nous retrouvons encore son portrait dans son



Jean d'Anjou, fils du roi René,
d'après une peinture de son Livre d'Heures. (Bibliothèque nationale.)

célèbre *Livre d'Heures* de la Bibliothèque nationale, comme aussi le portrait de son fils Jean d'Anjou.

A côté de ces œuvres plus ou moins imitées de l'art flamand ou italien, la France a produit dès le quinzième siècle des ouvrages où l'originalité de son génie national se manifeste tout entière, et avec une grandeur incomparable. Au premier rang, il faut citer deux magnifiques portraits du Louvre, at-

tribués à Jehan Fouquet, et représentant le *roi Charles VII* (n° 653), et le chancelier *Juvénal des Ursins* (n° 652). La simplicité de l'effet, l'absence de toute exagération, le naturel



LE ROI RENÉ,
d'après une peinture de son Livre d'Heures. (Bibliothèque nationale.)

parfait des mouvements et des attitudes, donnent une très haute valeur à ces deux tableaux, dont l'attribution à Fouquet, sans reposer sur aucun fait précis, n'a cependant rien d'invraisemblable.

Dès le début du seizième siècle, l'art italien pénètre décidé-

ment en France, et en chasse pour deux siècles les influences des autres pays. Les guerres d'Italie amènent des relations constantes entre la France et les cités italiennes : les plus célèbres artistes de Florence et de Rome, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, le Primatice, Nicolo dell' Abbate, sont mandés à la cour de François I[er] et apportent à Paris le goût et la manière de leur pays. Les peintres français, d'autre part, se rendent en Italie, ou tout au moins suivent l'enseignement de maîtres italiens.

Mais avant de s'effacer de notre peinture, l'influence flamande donne naissance, chez nous, dans les premières années du seizième siècle, à une école très importante de portraitistes, représentée surtout par les deux Clouet, le père et le fils, et par de nombreux élèves et imitateurs de ce dernier.

Vers le milieu du quinzième siècle, vivait à Bruxelles un peintre, Jean Clouet, dont nous ne possédons aucun ouvrage, mais qui devait être fort estimé, puisque les ducs de Bourgogne aimaient à lui confier des travaux. Son fils, qui s'appelait aussi Jean Clouet, apprit à son école tous les secrets de la peinture flamande ancienne, si minutieuse, si éprise de l'exactitude dans les moindres détails. Ses études finies, Jean Clouet le fils vint en France et s'établit à Tours : sa renommée ne tarda pas à s'étendre, et, dès 1518, nous voyons ce Jean Clouet, dit Jeannet ou le Petit Jean, occuper les fonctions de peintre ordinaire de François I[er], avec une pension de 1.800 livres. En 1521, Jeannet se marie avec la fille d'un orfèvre de Tours, et en 1522, il obtient du roi la faveur d'acheter une charge de valet de chambre royal. Il meurt à Tours en 1541, laissant sa charge à son fils François. Malheureusement l'œuvre authentique de Jean Clouet est rare et ne nous permet pas de le juger aussi



Le Triptyque du roi René. (Cathédrale d'Aix.)

bien qu'il conviendrait. Pourtant divers dessins, notamment un portrait de femme à la Bibliothèque nationale, nous portent



Portrait, par Jean Clouet. (Bibliothèque nationale.)

à croire que Jean Clouet a été un portraitiste de premier ordre, plein de finesse et de pénétration, supérieur même à son illustre fils, François Clouet.

Celui-là seul nous est bien connu. Seul d'ailleurs il est tout

français, né en France, à Tours, vers 1500, et officiellement naturalisé par François Ier en 1541. Il est, comme son père, le



ORONCE FINÉ, PAR JEAN CLOUET.

portraitiste officiel du roi. En 1547, à la mort de François Ier, c'est lui qui est chargé de mouler la tête et les mains du roi défunt; en 1559, il moule et reproduit en cire le visage de Henri II; en 1570, nous le voyons peintre et valet de chambre

de Charles IX, et il reste à la cour jusqu'à sa mort (1572), toujours occupé à peindre les divers membres de la famille royale qui se succèdent autour du trône de France. Un grand nombre d'élèves l'aident dans son travail; d'autres peintres, tout en l'imitant, prétendent rivaliser avec lui, comme ce Corneille de Lyon qui nous a laissé de beaux portraits de Catherine de Médicis et de François II, et que Brantôme appelait « le peintre par excellence des dames et seigneurs de la cour ».



François Clouet,
d'après une gravure.

François Clouet a peint quelques tableaux, représentant diverses scènes de la vie des Médicis, et en particulier de la reine Catherine; mais nous ne le connaissons aujourd'hui que par ses portraits, et encore le nombre de ses portraits authentiques est-il fort restreint. C'est ainsi que le Louvre, qui contient une cinquantaine de tableaux de l'école de Clouet, ne peut citer que deux ouvrages absolument authentiques du maître tourangeau : le *Portrait de Charles IX* (n° 107) et celui d'*Élisabeth d'Autriche*, femme de ce roi (n° 108). A Vienne, à Munich, à Schleisshein, à Londres, divers portraits

semblent également provenir de la main même de François Clouet. L'art de ce maître est un modèle excellent de la façon dont le génie français peut subir une influence étrangère sans rien perdre de son originalité naturelle, originalité qui consiste surtout dans l'élégance, la mesure, une discrétion pleine de bon sens et de délicatesse. Assurément, au point de vue de la composition générale et du choix des procédés, les portraits de Clouet sont imités de l'art flamand, tel que le lui a fait



JEAN COUSIN,
d'après son portrait dans son tableau
du *Jugement dernier*.

connaître son père, le Bruxellois Jean. Nous y trouvons la même manière minutieuse et un peu froide, la même vision attribuant un intérêt égal à toutes les parties du modèle. Mais comme la recherche de la ressemblance est, chez l'artiste français, plus distinguée, plus pénétrante, plus expressive que chez les portraitistes des Flandres! Quel réalisme tempéré et naturel, quelle exquise délicatesse dans le rendu des traits du visage, dans le dessin même des mains! Et comme on sent la haute valeur artistique de François Clouet en comparant ses rares portraits à ceux de ses élèves! La manière est la

même, le soin matériel n'est pas moindre ; mais la vie et l'originalité ont disparu pour ne plus laisser place qu'à de charmantes photographies. C'est dire que l'intérêt de ces œu-



FRANÇOIS, DAUPHIN, FILS DE FRANÇOIS Ier, PAR CORNEILLE DE LYON.

vres d'élèves est surtout historique. Il faut cependant mettre à part dans les œuvres de l'école des Clouet, au Louvre, un grand et beau *Portrait de François Ier* en justaucorps rouge (n° 110). L'influence italienne est ici plus visible : c'est l'art italien qui a enseigné au peintre anonyme ce coloris chaud et vigoureux,

cette merveilleuse profondeur d'expression, et aucun portrait de François Ier, pas même celui du Titien, ne nous donne une



Diane de Poitiers, peinture du XVIe siècle.

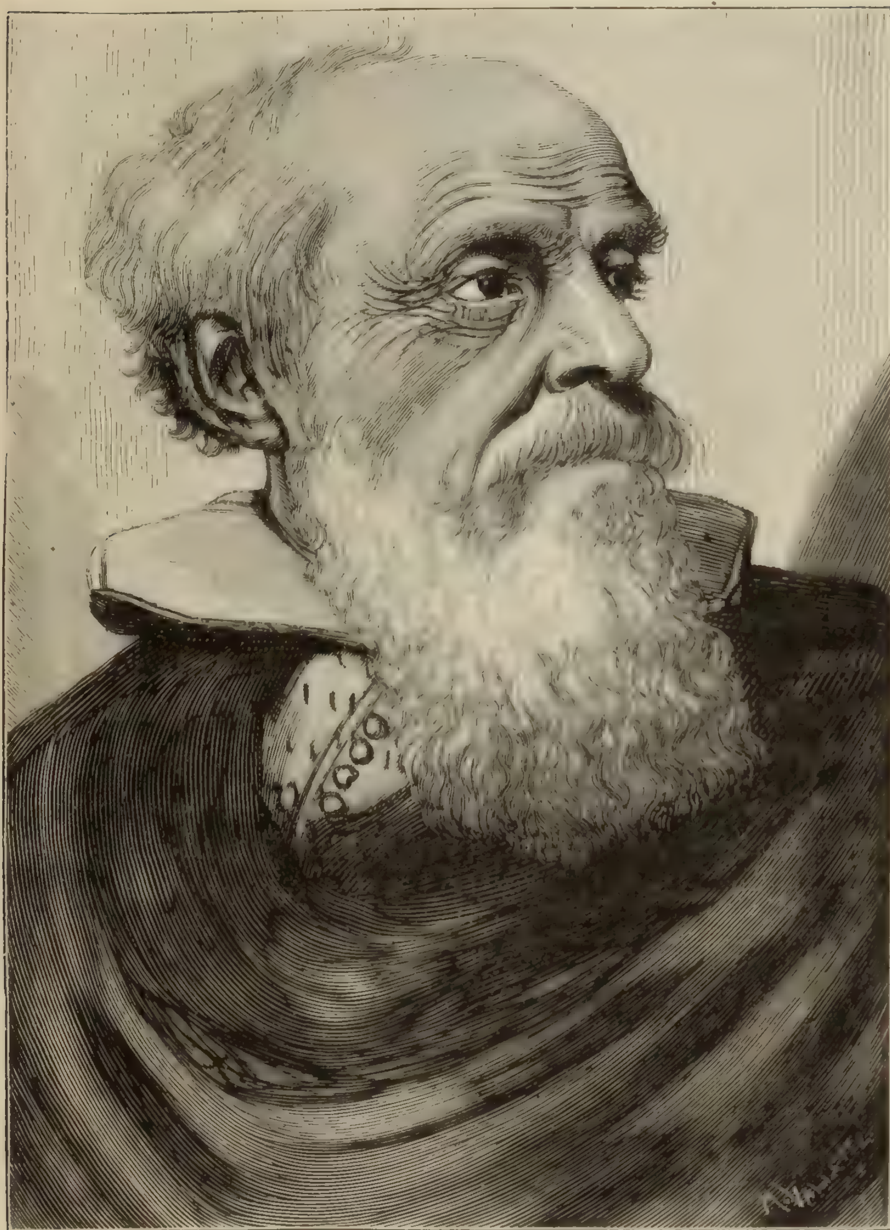
image aussi intéressante de ce roi insouciant et romanesque.

Clouet et son école marquent la fin de l'influence de la Flandre sur la peinture de notre pays. Le célèbre contemporain de François Clouet, Jean Cousin, de Soucy, près de Sens,

(1500-1589) est déjà un continuateur de la Renaissance italienne. Tel il nous apparaît dans son œuvre la plus importante, le *Jugement dernier* du Louvre (nº 137), composition sagement équilibrée, d'un mouvement noble et vigoureux, assez semblable à celui des figures de Michel-Ange, d'un coloris chaud, doucement fondu, à la manière de celui du Corrège. L'originalité du peintre français est pourtant aussi grande et aussi manifeste, sous les influences italiennes qu'il subit, que l'est, sous les influences flamandes, celle de François Clouet. Cette originalité apparaît nettement si l'on compare le *Jugement dernier* de Cousin à celui de Michel-Ange, qu'il rappelle par l'ordonnance générale de la composition. Tout, chez l'artiste français, est plus fin, plus discret : le groupe du dernier plan est même d'une grâce noble et distinguée qui fait songer déjà aux figures du Poussin. Le *Jugement dernier* est le seul tableau authentique que nous ayons de Cousin : mais ce maître éminent nous a laissé des vitraux (notamment dans la cathédrale de Sens) qui sont ce que la Renaissance a produit de plus parfait ; on connaît aussi de lui divers manuscrits et quelques sculptures pleines de grandeur et de charme.

On a discuté la question de savoir si Jean Cousin, dans son tableau du Louvre, avait imité Michel-Ange. Il paraît aujourd'hui à peu près établi que le peintre français n'est jamais allé en Italie, et que, par suite, il n'a pu étudier la célèbre fresque de Michel-Ange, au Vatican. Mais il n'est pas admissible qu'il n'en ait pas connu des copies : plusieurs gravures existaient de son temps en France, qui reproduisaient avec assez d'exactitude cet immortel chef-d'œuvre.

Si Jean Cousin a conservé intactes toutes les qualités du génie français, il faut bien avouer que ces qualités risquèrent



Du Plessis-Mornay, par Lagneau.

de se noyer sous l'invasion de l'art italien et que l'imitation italienne est seule maîtresse dans les ouvrages des peintres du seizième siècle qui ont succédé à l'auteur du *Jugement dernier*. Les tableaux d'Ambroise Dubois (1543-1615) et de Martin Fréminet (1567-1619) sont trop manifestement inspirés du Primatice et des fades successeurs de Michel-Ange : on comprendra que nous ne nous arrêtions pas devant ces peintres médiocres, à côté desquels nous citerons encore Antoine Caron, Toussaint Dubreuil, Quentin Varin. Tous ces artistes font partie de ce qu'on appelle l'École de Fontainebleau ; c'est-à-dire que tous, ou la plupart, ont été appelés à décorer le château de Fontainebleau, en compagnie et sous la direction de deux peintres italiens, élèves, l'un de Raphaël, l'autre de Michel-Ange : Le Primatice et Rosso del Rosso (ou maître Le Roux).

Il faut aller jusqu'aux peintres dits classiques du dix-septième siècle, à Vouet, Le Sueur, Poussin, Claude le Lorrain, pour voir reparaître dans sa plénitude l'originalité de l'art français.

DEUXIÈME PARTIE.

LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

INFLUENCE DE L'ART ITALIEN.

La plupart de nos peintres du dix-septième siècle se sont formés au contact et sous l'influence de l'art italien. Si l'on veut comprendre toute l'originalité de ces peintres, il faut d'abord savoir ce qu'était cet art italien dont ils se sont inspirés.

Le peintre français qui, au début du dix-septième siècle, franchissait les Alpes, ne rencontrait guère en Italie de maîtres bien intéressants. A Bologne, il trouvait une école renommée et florissante, l'école fondée par les Carrache et continuée par le Guide, le Guerchin, le Dominiquin : mais tous ces peintres n'étaient eux-mêmes que des imitateurs de l'art de leurs devanciers : et tous gâtaient leur extrême science et habileté technique par un certain manque d'émotion et de personnalité. A Rome, à Venise, il ne pouvait voir que des élèves sans

talent. L'école du Caravage et l'école napolitaine des Salvator Rosa et des Ribera, avec ses sombres audaces, sa manière heurtée et fougueuse, ne convenaient guère à sa nature française, amie avant tout de la sobriété et de la finesse. En un mot, il ne trouvait rien qui pût le guider vers un art supérieur, et l'exemple des Bolonais semblait fait plutôt pour l'engager dans la voie funeste d'une habileté froide et sans vie.

Il n'y a pas à le nier, en effet : l'influence de l'école de Bologne a été grande et fâcheuse sur nos peintres français. La plupart d'entre eux se sont laissés aller à imiter, dans le choix et la composition de leurs sujets, dans la façon de dessiner et de peindre, cette manière emphatique, savante, pleine de fausse noblesse et de fausse beauté. Les plus célèbres tableaux du Poussin rappellent, par plus d'un point, les ouvrages du Dominiquin, et il faut une certaine habitude de l'un et de l'autre pour bien apprécier l'énorme différence qui les sépare.

Cette différence est énorme, pourtant. C'est le dehors seul qui ressemble, l'ordonnance de la composition, la technique du dessin et de la couleur : l'esprit est tout autre; ou plutôt les tableaux du Poussin et de l'école française sont vivifiés d'un esprit puissant et profond qui fait entièrement défaut à leurs modèles bolonais.

C'est que, si les peintres italiens vivants qu'ils rencontraient n'étaient guère aptes qu'à détourner du bon chemin les peintres français, ceux-ci trouvaient en Italie, pour les conduire et les corriger, l'art immortel des peintres du seizième siècle, les chefs-d'œuvre des Raphaël et des Michel-Ange, et aussi les restes admirables d'un art encore plus parfait, encore plus capable de les éclairer, de l'art grec classique. L'étude assidue de ces ouvrages, jointe à l'influence de leur tempérament na-

tional, contribuèrent à transformer complètement la manière qu'ils croyaient prendre à leurs maîtres italiens. Ils surent, en effet, sans presque s'en apercevoir, dégager leur personnalité toute française de l'imitation italienne : ils nous léguèrent ainsi un art tout imprégné de calme et noble émotion, un art vraiment national, qui est comme la traduction en notre langue de ce qu'il y avait de grand et de fécond dans l'art classique d'autrefois.



CHAPITRE II.

La peinture classique.

VOUET, LE SUEUR, POUSSIN, LE LORRAIN.

Une noblesse simple, pleine de naturel, une grandeur sans emphase, une élégance raisonnable et mesurée : tels sont les caractères dominants de cette glorieuse peinture classique du dix-septième siècle, qui occupe dans l'histoire de notre pays la même place et joue le même rôle que la glorieuse littérature classique des Racine, des Bossuet et des La Fontaine. Il faut bien reconnaître, cependant, que les ouvrages des peintres français de cette époque sont, au premier coup d'œil, moins saisissants que ceux des maîtres italiens, hollandais ou flamands : mais cette impression tient précisément à ces qualités de retenue, de franchise sans exagération, d'élégance discrète et sobre, qui sont les traits essentiels de notre peinture classique, et qui exigent, pour être senties, une étude attentive et approfondie. C'est alors seulement qu'on aperçoit combien les poses et les expressions sont justes et charmantes, avec combien d'art sont disposées les lignes de la composition, combien le coloris est nuancé et approprié au sujet, dans des tableaux qui paraissaient d'abord guindés, froids, d'une colo-

ration terne ou criarde. Le premier en date de ces peintres classiques est SIMON VOUET, de Paris (1590-1645). Après plusieurs voyages en Angleterre, à Constantinople, à Venise, ce peintre s'installa à Rome, où il subit surtout les influences des Vénitiens et du Guide. A son retour en France, il fut nommé



CLAUDE MELLAN, PAR LUI-MÊME.

peintre de Louis XIII et fonda une école qui eut une importance considérable.

Deux tableaux de Vouet, au Louvre, un *Portrait de Louis XIII ayant à ses pieds la France et la Navarre* (n° 646), et une *Allégorie de la Richesse* (n° 647), nous donnent l'idée de sa manière élégante, toujours un peu facile et hâtive, et de son coloris factice.

La plupart des peintres que nous aurons à examiner plus longuement dans l'étude du dix-septième siècle reçurent les

leçons de Vouet. Citons tout de suite Claude Mellan (1598-1688), peintre et graveur éminent, l'un des maîtres de la gravure française (1), qui fut le compagnon de séjour de Vouet à Rome et le suivit à Paris. Citons encore Michel Corneille le père, et Michel Dorigny, artistes secondaires, mais dont le nom figure parmi les instigateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le Brun et Mignard passèrent aussi par l'atelier de Vouet. Mais le plus illustre et le plus grand de ses élèves est le célèbre Le Sueur. Un tableau de Le Sueur au Louvre, le *Christ à la colonne*, longtemps attribué à Vouet, nous montre l'influence réelle et vive exercée sur la manière de l'élève par l'exemple et les leçons du maître.

Eustache Le Sueur (1617-1655), était né à Paris d'une famille de pauvres artisans. L'humilité de son origine et la modicité de ses ressources ne lui permirent pas de se rendre en Italie, comme faisaient tous les jeunes peintres de son temps. Il entra dans l'atelier de Vouet, y resta plusieurs années, puis se mit à étudier avec passion les ouvrages de Raphaël et du Poussin. Chargé bientôt de quelques commandes, notamment des deux séries de tableaux qui composent la *Vie de saint Bruno* et la suite des *Compositions mythologiques*, il put échapper à la misère : mais il ne semble pas qu'il soit parvenu jamais à la fortune, ou même à une aisance relative. Il s'occupa, dit-on, jusqu'aux dernières années de sa courte vie, à composer des dessins pour orner des titres de livres, des diplômes, etc., besogne meurtrière et indigne de lui, qui lui était imposée par le besoin de gagner quelque argent. En tout cas, il est certain

(1) Trop longtemps négligé, cet artiste éminent a été récemment remis en pleine lumière par une série d'articles de M. Gonse (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVII et XXXVIII).



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE CLAUDE MELLAN.

qu'il vécut très retiré, absolument à l'écart de la cour et du monde, dont l'éloignaient encore sa nature timide et fière, et le caractère simple, naturel, de son talent.

Dans la célèbre série des vingt-cinq tableaux du Louvre (nos 525-550), dite : *Histoire de saint Bruno*, qui fut composée de 1645 à 1648 pour le couvent des Chartreux, alors situé dans la rue d'Enfer, on peut retrouver la plupart des caractères généraux de l'art classique du dix-septième siècle. Mais on y reconnaît en même temps tous les traits particuliers de l'art de Le Sueur : une extrême douceur, un vif souci de l'expression adaptée au sujet, un emploi de tons peu variés et discrètement contrastés. Il faut voir surtout à ce point de vue le premier tableau de la série : *Saint Bruno initié à la vie religieuse par un sermon du docteur Diocrès* (no 525). Les attitudes des personnages, la disposition de leurs traits, expriment toutes les formes d'une attention recueillie ; le coloris s'atténue gracieusement des premiers aux derniers plans. Notons encore, dans la même série, la *Mort de saint Bruno* (no 546), peinte presque en grisaille avec de faibles lumières roses, et caractéristique de la manière de Le Sueur par l'exactitude et la pureté des expressions.

A côté de ces compositions religieuses, le Louvre nous fait voir une série de compositions mythologiques représentant l'*Histoire de l'Amour* (no 551-556), et les *Neuf Muses* (no 558-559). Ces compositions ont été peintes pour décorer les appartements de l'hôtel Lambert, dans l'île Saint-Louis. Le Sueur s'y montre avec les mêmes qualités, quoique dans un genre très différent. Les expressions ne sont plus ici recueillies et graves comme dans la *Vie de Saint Bruno*; mais leur tendresse souriante conserve la même douceur réservée et un peu



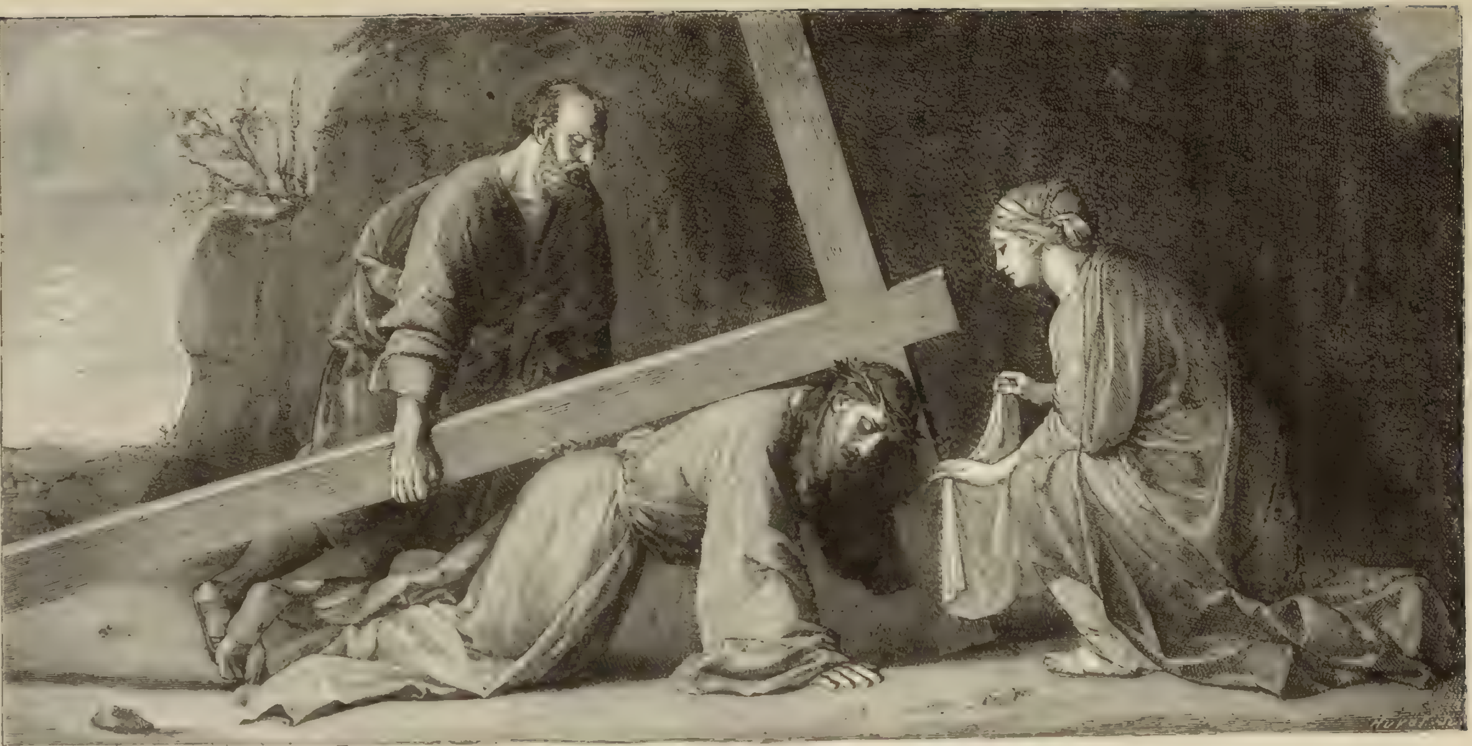
Saint Jean-Baptiste dans le désert.
Tableau peint et gravé par Claude Mellan.

solennelle. Dans la série des *Muses* surtout, le coloris est plus chaud, plus fondu, plus varié, et la composition séduit dès l'abord par sa gracieuse fraîcheur.

Parmi les tableaux les plus célèbres de Le Sueur, il faut encore mentionner, au Louvre, l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît*, la *Descente de Croix* (nº 518), la *Prédication de saint Paul à Éphèse*, et surtout l'admirable petit tableau : *Jésus portant sa croix* (nº 517), qui montre si complètement le génie suave et recueilli du peintre parisien. Voilà, en vérité, un parfait modèle de réalisme tempéré, d'expression profonde et contenue, de fine poésie française. Certes, ce n'était pas sans raison que le pompeux Le Brun, premier peintre du roi, craignait de se voir supplanté dans la faveur royale par l'obscur jeune homme, au point de s'écrier en apprenant sa mort : « Quelle épine il me tire du pied! »

Les œuvres de Le Sueur sont rares en dehors du Louvre : l'église Saint-Gervais-Saint-Protais nous offre pourtant un des plus beaux ouvrages du maître, et divers musées de province possèdent de lui quelques peintures intéressantes.

Un peintre d'un incomparable génie occupe, avec Le Sueur, le premier rang dans cet art classique du dix-septième siècle. Nicolas Poussin naquit aux Andelys en 1594. A Paris, il fréquenta d'abord les cours d'un portraitiste flamand; mais ses maîtres véritables furent dès le début Raphaël et Jules Romain, dont il copiait assidûment les dessins. Un jeune gentilhomme du Poitou s'intéressa à lui, lui prêta de l'argent, et plus tard l'emmena dans son château; mais comme les parents de son protecteur le traitaient à la façon d'un domestique, Poussin s'enfuit, reprit le chemin de Paris, vendant le long de la route les tableaux qu'il confectionnait. Le désir d'aller à Rome, qui l'avait



JÉSUS PORTANT SA CROIX, PAR LE SUEUR.

toujours tourmenté, devint alors si violent que le jeune artiste tenta deux fois le voyage, parvint la première fois jusqu'à Florence, la seconde jusqu'à Lyon, et fut forcé, les deux fois, de rentrer à Paris, faute d'argent. C'est seulement en 1624 que Poussin put réaliser son rêve. Encore fit-il la plus grande partie du chemin à pied, presque en mendiant. A Rome, il vécut d'ouvrages vendus à vil prix, étudia les antiquités, l'anatomie et la perspective. Dans une affaire où il s'était déclaré pour le Dominiquin contre le Guide, il fut attaqué par des soldats et reçut un coup de sabre à la main droite. A peine échappé de cet accident, il tomba gravement malade; il serait mort, sans les secours que lui prodigua son compatriote Dughet, dont il épousa plus tard la fille, et dont le fils, Gaspard Dughet, dit le Guaspre, devint un de ses élèves les plus renommés. Sa situation s'améliora peu à peu, et sa célébrité fut bientôt assez grande pour lui valoir l'honneur d'être mandé de Rome auprès de Louis XIV. Nommé premier peintre du roi, il se vit en butte, sitôt rentré à Paris, aux intrigues du vieux Vouet, et les ennuis qu'il en eut, s'ajoutant à sa passion pour Rome, le décidèrent de nouveau à quitter la France. C'est à Rome qu'il mourut, en 1665, à l'âge de soixante-douze ans, ne laissant à sa famille qu'une modeste somme de 10.000 écus.

Pendant cette vie tourmentée, Poussin ne cessa de se livrer à un travail assidu; il a laissé un grand nombre de compositions admirables, conservées soit au Louvre soit dans divers musées étrangers, et qui permettent d'apprécier son génie dans toute sa puissante variété.

Sans avoir, à proprement parler, plusieurs manières, le Poussin a cependant modifié un peu le choix de ses sujets, la composition et le coloris de ses tableaux, surtout dans la der-

nière période de sa vie. Ses premiers ouvrages sont pour la plupart des scènes mythologiques : la composition y est plus



Portrait du Poussin, par lui-même.

libre et plus mouvementée, les couleurs plus vives. Dans la suite, il a choisi de préférence des sujets religieux et allégoriques :

il a donné à ses mouvements plus de noblesse et moins d'animation, et son coloris a perdu l'ancienne vivacité pour devenir plutôt une subtile gradation de nuances, dans une tonalité générale le plus souvent d'un vert grisâtre. Mais ce qui caractérise surtout Poussin, et ce qu'il a particulièrement développé dans ses derniers ouvrages, c'est le souci d'une composition pour ainsi dire philosophique : il voulait que l'arrangement de ses figures et du paysage correspondît exactement au sens intime des scènes représentées. L'ordonnance des lignes, les expressions, le choix des nuances étaient entièrement différents suivant qu'il avait à peindre les sombres épisodes du Déluge ou les joyeux ébats des pâtres : ces manières diverses de peindre, ces différentes symphonies de lignes et de couleurs, Poussin les appelait ses « modes », par analogie avec l'esthétique musicale des Grecs. Mais l'appropriation de tous les détails à l'émotion générale du sujet s'accompagnait toujours chez lui d'un naturel noble et réservé, d'une élégance sans affectation et d'un sentiment tout à fait original de la beauté. Ajoutons que le Poussin était un paysagiste de premier ordre : les sites où il place les scènes qu'il représente sont toujours d'un aspect très ample, en même temps que d'une extrême conscience d'exécution : ils sont empreints le plus souvent d'un caractère de calme et de grandeur simple qui les rend incomparables.

Il faut voir au Louvre la plupart de ses tableaux. Ce sont d'abord des scènes religieuses, *Éliézer et Rébecca* (nº 415), *Moïse sauvé des eaux* (nº 417), *Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron* (416), les *Israélites recueillant la manne dans le désert* (nº 419), la *Sainte Famille* (nº 425), les *Aveugles de Jéricho* (nº 496). Parmi les sujets religieux, l'*Assomption*

de la Vierge (n° 429) et l'*Enlèvement au ciel de saint Paul par trois anges* (n° 433) doivent un charme particulier à leur admirable composition d'ensemble.

Le génie du Poussin pour les scènes mythologiques trouve son expression parfaite dans un tableau malheureusement inachevé : *Apollon et la Nymphe Daphné* (n° 828), son dernier ouvrage. Tout est admirable dans cette merveilleuse peinture : le lointain paysage de montagnes bleues se dessinant sous un ciel bleu, l'équilibre léger des deux groupes de gauche et de droite, l'attitude élégante d'Apollon, la grâce délicate des deux nymphes aux draperies jaune et bleue, enfin l'impression du tableau entier, une adorable impression de joie sans turbulence.

Un tableau allégorique, qui a beaucoup souffert de restaurations inhabiles, nous montre les hautes préoccupations du Poussin; ce sont les célèbres *Bergers d'Arcadie* (n° 415). Tranquilles, joyeux de vivre dans ce ravissant pays, les bergers s'étaient arrêtés près d'un tombeau : ils en déchiffrent attentivement l'inscription. L'homme qui est enterré sous cette pierre a été jadis joyeux et tranquille comme ils le sont aujourd'hui : « Et in Arcadia ego. — Moi aussi, j'ai vécu dans l'Arcadie! » leur crie-t-il du fond de sa tombe. Tel est l'enseignement que notre peintre a développé avec toute la grâce et toute la puissance de son génie.

Poussin s'est exercé dans les genres les plus divers sans perdre sa vive originalité. Nous l'avons vu dans les scènes mythologiques et dans les scènes religieuses; il n'a pas moins excellé dans l'art du portrait. Le Louvre possède un portrait qu'il a fait de lui-même (n° 417), et qui est une merveille de finesse et de profondeur psychologique.

Enfin, comme nous l'avons dit, Poussin est encore un des

maitres du paysage. Le tableau du Louvre : *Diogène jetant son écuelle* (n° 453) est un des plus beaux parmi les admirables paysages qu'il a peints, avec ses derniers plans si frais et si lumineux, de nuances vertes si variées, son beau ciel, et cette végétation puissante qui s'étage en avant de la scène. Il y a aussi, au Louvre, une série de quatre tableaux à la fois allégoriques et religieux, qui représentent les *Quatre Saisons* (n° 448-451) par des scènes appropriées empruntées à l'Ancien Testament : le *Printemps* ou le *Paradis terrestre*, l'*Été* ou *Ruth et Booz*, l'*Automne* ou la *Grappe rapportée de la Terre Promise*, enfin l'*Hiver* ou le *Déluge*. Ce sont les derniers grands ouvrages achevés par le Poussin. Ils comptent à bon droit parmi les chefs-d'œuvre de son génie, notamment le *Déluge*, avec la grandeur tragique de sa composition, l'effet sinistre de son coloris d'un gris uniforme, parsemé çà et là de notes vives.

Parmi les tableaux les plus remarquables conservés dans les musées étrangers, il faut voir les deux *Bacchanales* de la National Gallery de Londres, les tableaux de Bâle, de Munich, de Rome et divers ouvrages dans des collections particulières.

Le Poussin, profitant, comme il convient, des enseignements de l'antiquité, avait conduit la peinture française aux dernières limites de l'expression; il l'avait amenée au plus haut degré de la noblesse sagement pondérée par la grâce. Il n'eut pas d'école proprement dite, mais son influence fut grande sur la plupart des peintres du dix-septième siècle.

Au nombre de ses imitateurs, il faut citer tout de suite Jacques Stella, de Lyon (1596-1657), qui se lia avec Poussin à Rome et conserva pour lui pendant toute sa vie un véritable culte, et Sébastien Bourdon, de Montpellier (1616-1671), qui

subit son influence en même temps que celle des Carrache. Ce



PEINTURE MURALE TROUVÉE AUX ANDELYS ET ATTRIBUÉE AU POUSSIN.

peintre nous a laissé de nombreux ouvrages consciencieux et

corrects, mais froids : ses décorations ont été très estimées par ses contemporains, et ses petits tableaux, *Haltes de Bohémiens* et *Mendiants*, faits à l'imitation du Hollandais Pierre van Laer, dit *Bamboche*, ont eu un grand succès. D'autre part, les paysages du Poussin ont trouvé dans le Guaspre et dans le Flamand Francisque Milet d'heureux imitateurs.

Le premier rang dans le genre du paysage proprement dit était réservé à l'un des plus grands génies dont puisse s'honorer notre école française, Claude Gelée, dit le Lorrain. Né en 1600, dans un château des bords de la Moselle, Claude Gellée fut orphelin de bonne heure. Après différents voyages en Suisse, en Italie, en Allemagne, il s'établit en 1627 à Rome, où ses œuvres lui valurent aussitôt la faveur de la cour papale et où il surpassa en honneur et en renommée tous les peintres italiens. Il mourut à quatre-vingt-deux ans, après avoir travaillé jusqu'au dernier moment, malgré une cruelle maladie dont il souffrait depuis quarante ans. Il a laissé un nombre considérable de tableaux, de dessins et d'eaux-fortes. Son application et sa force de travail étaient extraordinaires et il traitait les moindres détails avec une patience scrupuleuse.

L'un des premiers, le Lorrain osa faire des tableaux où le paysage avait le rôle principal, au lieu de servir simplement de fond à des scènes historiques, religieuses ou mythologiques. On trouve bien, il est vrai, dans les premiers plans de ses tableaux, de petites figures dont les attitudes correspondent aux titres des ouvrages; mais ces figures n'avaient pour le Lorrain lui-même aucune importance; on raconte qu'il les donnait « par-dessus le marché », suivant son expression, aux acheteurs de ses paysages, et qu'il en confiait l'exécution à ses élèves. Le paysage du Lorrain est très différent de celui du Poussin, et

ses tableaux ne diffèrent pas moins de ceux des maîtres hollandais du paysage, des Ruysdaël et des Hobbema. Les joyeux sites de l'Italie, avec leurs vastes ports et leurs luxueux palais, les marines de la Méditerranée scintillant sous un soleil chaud remplacent chez le Lorrain la nature simple et triste de la brumeuse Hollande. Il y a plus : au lieu de l'effet détaillé et



Groupe tiré du tableau « Jésus-Christ guérissant les malades », par le Poussin.

fragmenté des tableaux hollandais, chacun des paysages du Lorrain est avant tout une harmonie d'ensemble. Les lignes y sont nobles et légères, les ombres d'une incomparable fraîcheur; les eaux sont rendues avec une limpidité et une transparence délicieuses; les lumières ont, dans leur variété, une grande précision d'effet, en même temps qu'un éclat et une douceur inimitables. Enfin, les ouvrages du Lorrain sont un mélange intime et séduisant de poésie et de réalité : nous sa-

vons bien que ces lieux enchantés n'existent nulle part, et cependant nous avons la sensation de les voir réellement devant nous, avec l'apprêt de leur composition et l'éclat magique de leur lumière.

Le Louvre a conservé dix-sept tableaux de ce maître, français par le caractère profond de son art, bien que romain par son éducation et sa manière extérieure. Dans les deux tableaux du Salon Carré nous pouvons apprécier l'habileté de composition du Lorrain, la grâce subtile de son coloris, son goût de charmants effets de lumière se reflétant dans l'eau; nous pouvons y voir aussi des types parfaits de ce qu'on a appelé le *paysage historique*, c'est-à-dire d'une scène de la nature qui ne reproduit pas exactement un site réel, mais qui le compose au goût de l'artiste, en y joignant le plus souvent des monuments, des ruines ou de petites figures dans des poses variées.

Parmi les autres tableaux du Louvre, signalons : un *Port de mer au soleil couchant* (n° 222), avec l'effet si doux des reflets du soleil sur les vagues, la charmante lumière des premiers plans, l'architecture grandiose et élégante s'enlevant légèrement dans une lueur rose; le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* (n° 223), la *Vue d'un port* (n° 227), le célèbre *Passage du gué* (n° 231), qui a malheureusement beaucoup souffert d'une restauration maladroite, *David sacré roi par Samuel* (n° 224), la *Fête villageoise* (n° 221), *Louis XIII prenant la Rochelle* (n° 233), tous chefs-d'œuvre de grâce et de distinction.

Mais il s'en faut que toutes les œuvres du Lorrain soient conservées au Louvre. Les musées étrangers, les collections d'amateurs renferment des œuvres plus admirables encore du



POLYPHÈME. PAYSAGE DU POUSSIN. (Musée de Saint-Pétersbourg.)

maître français qu'on a justement surnommé le « Raphaël du paysage ».

A la National Gallery de Londres, on voit un tableau très célèbre, mais très détérioré, lui aussi, par de sottes restaurations : les *Noces de Rébecca et d'Isaac*, plus connu sous le nom du *Moulin;* d'autres tableaux sont mieux conservés : *Sainte Ursule et les onze mille Vierges*, *Agar dans le désert*, *David à la caverne d'Addulam*, *la Mort de Procris*. Le Musée del Rey à Madrid possède neuf tableaux du Lorrain, parmi lesquels on doit citer l'*Anachorète en prière* et la *Madeleine*. Au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, on voit quatre tableaux en pendant : le *Matin*, le *Midi*, le *Soir*, la *Nuit*, où le Lorrain se montre dans toute la prodigieuse variété de son talent. Une collection particulière anglaise possède des tableaux également célèbres, l'*Adoration du veau d'or* et le *Sermon sur la Montagne*, où les figures sont plus soignées et plus importantes qu'elles ne le sont d'ordinaire chez le Lorrain.

CHAPITRE III.

Le peinture académique et la peinture de portraits.

LE BRUN, MIGNARD, JOUVENET.

Le Sueur, Poussin et le Lorrain sont les trois grands représentants de la peinture classique au siècle de Louis XIV. A côté d'eux, une autre école de peintres constitue un art plus mouvementé, plus décoratif, plus approprié au goût du temps. Le chef de cette école est le célèbre CHARLES LE BRUN, de Paris (1619-1690), premier peintre du roi. Nous avons déjà vu ce peintre parmi les élèves de Simon Vouet : en 1642, il partit pour Rome avec le Poussin, y resta quatre ans, puis revint à Paris, où il s'attira les faveurs et l'affection de Louis XIV par sa manière pompeuse, à la fois agitée et emphatique, et par son réel talent de décorateur. Le Brun fut toujours très disposé à subir toutes les influences : après les exemples de Raphaël et d'Annibal Carrache, après ceux de Vouet, du Poussin et de Le Sueur, les œuvres de Rubens vinrent à leur tour fournir quelques éléments à l'exubérance de son talent : il en tira un goût de compositions grandioses et pondérées, un emploi de couleurs plus vives que celles des maîtres classiques. Malgré toutes ces influences, pourtant, la peinture de Le Brun est toujours un peu froide : son coloris est cherché plutôt que séduisant.

ses mouvements guindés, ses expressions contraintes; ce n'est qu'au point de vue de l'ensemble que ses grandes compositions offrent parfois un aspect saisissant.



PIERRE MIGNARD, PAR LUI-MÊME.

Le Louvre possède un grand nombre des ouvrages de Le Brun. Le plus important est la série de tableaux consacrés à l'histoire d'Alexandre (nos 70-74); le *Passage du Granique*, la

Bataille d'Arbelles, la *Famille de Darius prisonnière*, *Alexandre et Porus*, et l'*Entrée triomphale d'Alexandre à Babylone.* La galerie d'Apollon au Louvre et le palais de Ver-



PIERRE MIGNARD, PAR HYACINTHE RIGAUD.

sailles nous font voir plusieurs peintures décoratives où la richesse d'invention et de composition peuvent faire oublier les défaillances du dessin et du coloris. Toutes ces œuvres, où

nous retrouvons les goûts et les préférences de l'une des époques les plus glorieuses de notre pays, sont d'un intérêt historique bien supérieur à leur valeur artistique. Ces allusions à des dieux et à des héros, ces allégories pleines d'éclat et de grandeur, peintes dans une architecture somptueuse, étaient d'ailleurs bien faites pour plaire à Louis XIV et à sa cour : elles



Molière dans un rôle tragique, par Mignard.

n'y ont pas manqué. Le grand roi fit présent à son peintre favori de son portrait orné de diamants; il l'anoblit, le nomma son premier peintre et directeur des tableaux et dessins de sa collection. En même temps Le Brun dirigeait la manufacture des Gobelins, pour laquelle il composait ou inspirait tous les dessins des cartons de tapisseries; il était encore le maître tout-puissant de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et il

voyait se presser autour de lui une foule d'artistes, parmi les-



MOLIÈRE ÉCRIVANT, PAR MIGNARD.

quels il convient de citer les graveurs GÉRARD EDELINCK et

Audran, les sculpteurs Pierre Lepautre et Antoine Coysevox.

L'art presque exclusivement décoratif de Le Brun et de son école nous a conduits bien loin des profondes conceptions et de la liberté fière autant que raisonnable du Poussin. Et pourtant l'influence des œuvres et de l'esprit de ce maître de génie s'y fait vivement sentir. Le Brun n'a pas manqué de mettre en pratique les leçons du Poussin : nous pouvons le voir spécialement à la Dulwich-Gallery, dans son *Horatius Coclès défendant le pont Sulpicius*, au Louvre dans son *Caton d'Utique* et dans son *Martyre de saint Étienne*, tableaux où beaucoup de personnages ne sont que des figures du Poussin, agrandies et boursouflées.

Le Brun était d'ailleurs parfois capable de s'appliquer à des œuvres d'un caractère plus intime et plus recueilli; nous en avons la preuve dans son aimable tableau du Louvre : le *Christ aux Anges* (n° 62), peint pour fixer un rêve de la reine-mère Anne d'Autriche.

La faveur qui l'avait conduit et maintenu si haut s'affaiblit dans les derniers temps de sa vie. Protégé d'abord par Mazarin, puis par Colbert, il se vit sacrifié à son rival Mignard par Louvois, et l'on raconte même que la disgrâce où il tomba lui causa une maladie de langueur dont il mourut.

Le rival préféré de Le Brun, Pierre Mignard, de Troyes (1610-1695), étudia pendant de longues années en Italie; mais au lieu d'y prendre, comme Vouet, Poussin et le Lorrain, le goût de compositions nobles et pures, il a plutôt emprunté aux derniers descendants de Carrache un genre langoureux et sentimental, revêtu de cette grâce un peu affectée qu'on a, de son nom, appelée *mignardise*. Cette peinture s'accordait bien du reste avec la nature insinuante de son caractère : ce fut lui

qui, après la campagne de 1677, répondit à Louis XIV lui de-



NICOLAS DE LARGILLIÈRE, PAR LUI-MÊME.

mandant s'il le trouvait vieilli : « Sire, je trouve quelques vic-

toires de plus gravées sur vos traits. » Et c'est par des flatteries de cette sorte qu'il parvint à supplanter dans les faveurs du roi et de ses ministres l'orgueilleux Le Brun.

Deux tableaux du Louvre, la *Vierge en pleurs* (n° 352), et le *Christ couronné d'épines* (n° 351), sont caractéristiques de la manière de Mignard en ce qu'elle a d'exagéré et de froid. Mais le même peintre, qui était d'ailleurs un praticien habile, est parvenu parfois à tirer de ses qualités et de ses défauts un très heureux parti. C'est ce que prouvent son chef-d'œuvre, la grande *Fresque du dôme du Val-de-Grâce*, et sa célèbre *Vierge à la grappe* (n° 349), dont l'aspect doucereux et léché n'empêche pas l'incontestable beauté des mouvements et de l'expression. Le coloris même n'a pas ici les tons criards et discordants qui gâtent trop souvent les peintures de Mignard.

La cause principale de la célébrité de ce peintre fut dans la manière claire et chatoyante dont il sut traiter le portrait : c'est là que sa flatterie naturelle se donna un libre cours. La plupart des grands personnages d'alors voulurent avoir leurs traits embellis par son pinceau moelleux et plein de riches couleurs. Nous revoyons au Louvre quelques-uns de ces portraits, dans des poses le plus souvent affectées, avec des mines à la fois souriantes et solennelles, parmi de somptueux accessoires. Les nombreux portraits de Molière et ceux que le peintre nous a laissés de lui-même ont pourtant quelque chose de plus ferme et sont à bon droit célèbres.

Un artiste de grand talent, Hyacinthe Rigaud, de Perpignan (1659-1743), est resté, dans ce genre du portrait, l'une des gloires de l'école française. Ses tableaux séduisent par leur dessin magistral et par la puissance harmonieuse de leur couleur autant que par l'ampleur et le fini des draperies. On re-



Largillière et sa famille, par Largillière. (Musée du Louvre.)

marquera au Louvre le portrait de *Philippe V d'Espagne* (nº 476), celui de *Louis XIV* (nº 475), celui de *Bossuet*, et surtout le merveilleux portrait de *Bonne de Créqui*, à la fois gracieux et solide, plein de simplicité et de grandeur.

Parmi les autres portraitistes du dix-septième siècle, il faut citer Le Fèvre, de Fontainebleau (1633-1675). Dans son célèbre *Portrait d'un maître et de son élève* (nº 195), au Louvre, le coloris et un peu uniforme : mais le modelé des chairs, vigoureux et poussé, rappelle les meilleurs portraits des maîtres flamands.

On voit encore au Louvre plusieurs œuvres très importantes d'un portraitiste ami de Le Brun, Nicolas de Largillière, de Paris (1656-1746). Le *Portrait de Largillière et de sa famille*, dans la collection Lacaze, s'impose tout spécialement par sa facture correcte et sa grâce séduisante.

Cependant d'autres peintres poursuivaient la tradition classique, tout en inclinant de plus en plus vers le genre théâtral. La Fosse, élève de Le Brun (1636-1716), couvrait de peintures chaudement colorées la voûte de l'église de l'Assomption et la grande coupole des Invalides. Jean Jouvenet (1644-1717), d'abord imitateur du Poussin, puis employé par Le Brun aux décorations de Versailles, s'éprenait plus particulièrement du style de Rubens : il joignait à la magistrale ordonnance de Le Brun quelque chose de plus expressif dans les physionomies et les mouvements, de plus léger et de plus vif dans le coloris. On peut le juger au Louvre dans sa *Descente de croix* (nº 301), qui présente un ensemble coloré de nobles formes habilement dessinées, dans son *Portrait du médecin de Louis XIV*, *Fagon* (nº 306), et surtout dans son grand tableau, la *Pêche miraculeuse* (nº 297), un des chefs-d'œuvre de l'art français au dix-

septième siècle. Les couleurs y sont vigoureuses et bien alliées,



Bonne de Créqui, par Hyacinthe Rigaud. (Musée du Louvre.)

les mouvements pleins de justesse, en particulier ceux de

l'homme amarrant un cordage et de la femme assise par terre. Du fond large et grandiose le Christ se détache superbement dans une attitude saisissante bien qu'un peu apprêtée. Jouvenet, d'ailleurs, aimait son art avec une passion admirable : ayant eu dans sa vieillesse la main droite paralysée, il se servit de la main gauche, et sut peindre encore diverses compositions très importantes, notamment un *Plafond du Parlement de Rouen* et une *Visitation*.

Avec Antoine Coypel (1661-1722), plus encore qu'avec Jouvenet, nous sommes dans une époque de transition. L'art est devenu factice : on ne se souvient des exemples des peintres classiques ou des enseignements de l'Académie que pour les accorder avec des expressions et des attitudes conventionnelles, dans un agencement purement théâtral. Le sens de l'observation s'en va, et n'est pas encore remplacé, comme il le sera au début du dix-huitième siècle, par une libre et élégante fantaisie.

CHAPITRE IV.

Les peintres indépendants.

VALENTIN, CALLOT, LES LE NAIN, ETC.

Avant d'étudier la brillante époque des Watteau et des Chardin, il convient que nous remontions pour un instant jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Nous avons été amenés jusqu'ici à considérer successivement les peintres classiques et les peintres académiques. Les uns, comme le Poussin, ont exercé leur fier génie en toute liberté; les autres, comme Le Brun, ont essayé de conformer leur peinture au goût de leur temps en lui donnant une grandeur souvent emphatique. Mais tous ces artistes, en gardant, à des degrés différents, leurs caractères originaux, ont subi l'influence de l'esprit calme et solennel de leur époque, tous ont cherché le point de départ de leur manière dans les ouvrages de grands maîtres de la renaissance italienne. Nous devons maintenant dire quelques mots de plusieurs artistes qui sont restés plus ou moins étrangers à ce mouvement classique, et qui peuvent être considérés comme des exceptions.

Moïse Valentin, de Coulommiers (1600-1634), a passé en Italie la plus grande partie de sa courte existence, mais il ne semble pas y avoir eu d'autre modèle que les œuvres tourmen-

tées et fougueuses du Caravage. Les tableaux de Valentin rappellent en effet ceux du Caravage et de son successeur Ribera, par leur modelé des chairs sur un fond sombre, la vigueur de leurs mouvements, et la force tragique de leurs expressions. Pourtant, comme tous ses compatriotes, Valentin a modifié l'art qu'il imitait en y introduisant une élégance toute particulière, et malgré la vulgarité de ses figures, on peut dire qu'il a évité les brutalités qui détonnent dans l'œuvre de ses modèles. Il faut voir au Louvre ses deux *Concerts*, ses célèbres *Joueurs* (n° 589), sa *Diseuse de Bonne aventure* (n° 588), son *Jugement de Daniel* (n° 583), et surtout son *Jugement de Salomon* (n° 584), qui est un véritable chef-d'œuvre par la beauté des expressions, la chaleur et la variété du coloris, le dessin si gracieux et si vivant des deux femmes, de l'enfant mort et de l'autre enfant.

Jacques Callot, de Nancy (1588-1635), mérite d'être cité ici, encore qu'il ait été plutôt graveur que peintre. Ce batteur d'estrade avait fait plusieurs voyages mêlés d'aventures de toutes sortes, en Italie et aux Pays-Bas. Après s'être successivement attiré, par ses manières aimables, par la finesse de son esprit et par le charme piquant de ses œuvres, la protection du grand-duc de Toscane, du duc de Lorraine, de Cosme de Médicis, d'Élisabeth d'Autriche, de Richelieu et de Louis XIII, il revint à Nancy, où il vécut d'une vie modeste et très laborieuse. Son œuvre gravée est considérable; elle est pleine d'une forte saveur d'originalité. Soit qu'il dessine des *Bohémiens*, soit qu'il traduise la *Tentation de saint Antoine*, soit qu'il représente l'*Histoire de l'Enfant prodigue* ou la *Vie de la Vierge*, le trait vif et piquant qui convient exactement au sujet ne lui fait jamais défaut, et l'on ne cesse pas de reconnaître sa main. Sa

verve purement française joint à l'esprit mordant le sentiment poétique, et dans de simples gravures, ce dessinateur de génie nous montre toutes les qualités qui font les grands peintres.

Citons en passant Jacques Blanchard, de Paris (1600-1638), qui étudia surtout à Venise, et qui, revenu en France, eut des prétentions injustifiées à être le Titien français; Laurent de la Hire, de Paris (1606-1656), qui s'adonna à l'imitation des maîtres de Fontainebleau, surtout du Primatice; et Jacques Courtois, dit le Bourguignon (1621-1676), qui a vécu en Italie. Ce dernier, après avoir traité, d'un pinceau vif et agréablement coloré, des petits sujets de batailles, se retira dans un couvent de Rome, où il peignit quelques tableaux de sainteté.

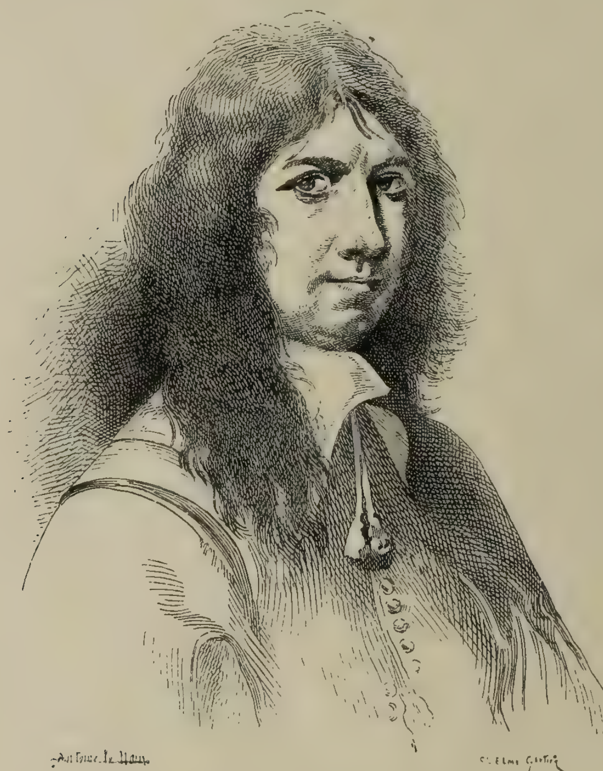


L'Attaque, par Callot. (Dessin du Musée du Louvre.)

Bien que Philippe de Champaigne (1602-1674) soit né à Bruxelles, nous devons mentionner son nom, car c'est en France qu'il a surtout vécu: et bien qu'au fond de ses œuvres on retrouve les caractères de l'École flamande, nous ne pouvons oublier qu'il fut le peintre ordinaire des philosophes de Port-Royal, et qu'il en adopta, bon gré mal gré, l'esprit d'austérité. Avons-nous besoin de rappeler, au Louvre, son grand et admi-

rable *Portrait de Richelieu*, et ses deux étranges *Portraits de jeunes filles ?*

Pierre Puget, de Marseille (1622-1694), est plus connu par ses admirables sculptures, les *Cariatides* de Toulon, le *Mi-*



Portrait attribué a Le Nain. (Musée du Puy.)

lon de Crotone du Louvre, et par les colossales décorations en bois sculpté dont il orna les poupes des navires, que par ses tableaux. Il fut pourtant un peintre avant que d'être un sculpteur, et il a produit plusieurs tableaux d'église où l'on retrouve ses formes vigoureuses dans un coloris dépourvu d'harmonie et plein de crudités. Il avait étudié en Italie, et la forte in-

fluence qu'il y reçut se traduit dans ses rares tableaux autant



Le Petit Musicien, par Le Nain.

que dans ses nombreuses sculptures : mais elle ne fait qu'accentuer cette énergie d'expression et cette fougue de mou-

vement qui lui ont valu le surnom de *Michel-Ange français.*

Avant de passer au dix-huitième siècle, il ne nous reste plus qu'à parler des Le Nain. On ne possède pas de renseignements précis sur la biographie des trois frères Le Nain ; on sait seulement qu'ils étaient originaires de Laon, qu'ils travaillèrent vers le milieu du dix-septième siècle et qu'ils ont fait partie de l'Académie royale. Les registres de cette Académie ne font du reste mention d'eux que comme de peintres de *bambochades.* Les Le Nain ne peuvent être rattachés à aucun maître ni à aucune école. On trouve bien chez eux le réalisme minutieux des Hollandais, leur goût des effets de lumière et des couleurs brillantes : mais, au lieu d'être indifférent ou jovial comme chez les Hollandais, le réalisme des Le Nain a toujours quelque chose de sentimental et de mélancolique; leur coloris dénote toujours une plus grande préoccupation de l'effet d'ensemble; enfin toutes leurs figures ont une élégance et une expression qui manquent souvent dans les tableaux des *petits Hollandais.* La manière des Le Nain est d'ailleurs un produit caractéristique du réalisme français. Jamais avant ni après eux on n'a exprimé avec cette sobriété la vie intime et populaire de notre pays. Il suffit pour en juger de voir au Louvre l'admirable *Repas de paysans*, de la salle Lacaze, le *Maréchal ferrant* (n° 375), composition si pleine de naturel et de vie, avec les expressions un peu tristes des visages et le bel effet de la lumière flamboyante sur les vêtements rouges; le petit tableau des *Joueurs* (n° 805), si réaliste et si simple, le *Reniement de saint Pierre* (n° 806), etc. L'absence d'exagération, qui distingue si vivement des œuvres italiennes les œuvres des peintres classiques français, est encore ce qui distingue les Le Nain des réalistes hollandais et leur donne une place unique dans



Intérieur d'une tabagie, par Le Nain

l'histoire de la peinture. Les mêmes caractères persistent dans divers *portraits*, dans les *Moissonneurs* du Louvre, et dans des *Intérieurs de tabagie.* Notre Musée possède encore un autre tableau, d'un aspect assez différent : une *Procession de prêtres, de chantres et d'enfants de chœur* (n° 378), que le catalogue attribue aux Le Nain. Ce tableau est absolument un chef-d'œuvre. Quelle vérité dans les têtes si françaises, dans le coloris étincelant des costumes, dans l'impression d'ensemble! L'attribution aux Le Nain de cette merveilleuse peinture est, il est vrai, très contestée : mais à quel autre peintre pourrait-on faire honneur d'une composition si différente de tout l'art du dix-septième siècle, si évidemment française, pourtant, et d'un réalisme si sobre et si distingué?



TROISIÈME PARTIE.

LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

Les maîtres.

WATTEAU ET CHARDIN.

L'influence italienne n'est plus, au dix-huitième siècle, ce qu'elle était au siècle précédent : elle décroît peu à peu, et cède de plus en plus la place à l'influence des maîtres flamands et hollandais. C'est à Rubens que quelques-uns des peintres français du dix-huitième siècle empruntent l'éblouissante variété de leur coloris, l'ampleur et le mouvement de leurs figures, tandis que d'autres rappellent et souvent surpassent les *petits Hollandais* par le réalisme scrupuleux de leur manière. Mais l'art français du dix-huitième siècle, dans son ensemble, présente des traits tout à fait originaux, qui ne le distinguent pas moins de tous les arts des autres pays que de l'art qui l'a précédé en

France : il se caractérise notamment par une extrême légèreté



NIKOU, PEINTURE DE WATTEAU GRAVÉE PAR BOUCHER.

dans la composition, les formes et les couleurs; par une



Watteau, par la Nature, orné d'heureux talents
Fut tres reconnoissant des dons, qu'il reçut d'elle
Jamais une autre main ne la peignit plus belle,
Et ne la sçut montrer sous des traits si galants. C. Moraine.

PORTRAIT DE WATTEAU, PAR LUI-MÊME, GRAVÉ PAR BOUCHER.

élégance qui n'est plus noble et calme comme celle du siècle de Louis XIV, mais subtile, langoureuse, spirituelle. La peinture du dix-septième siècle avait été par excellence une peinture raisonnable et intellectuelle : celle du siècle suivant fut, avant tout, une peinture sensuelle et mondaine.



CHARDIN, PAR LUI-MÊME.
(Pastel du musée du Louvre.)

Deux peintres d'un génie extraordinaire, les maîtres les plus originaux qu'ait produits la France, dominent l'art du dix-huitième siècle : WATTEAU et CHARDIN. Non seulement ils sont, l'un et l'autre, supérieurs à tous leurs contemporains par leur génie et la beauté de leurs ouvrages, mais encore l'un et l'autre nous offrent le résumé le plus parfait des deux tendances qui se partagent l'art du dix-huitième siècle : la tendance fantai-

siste, incarnée dans Watteau, la tendance réaliste, merveilleusement représentée par l'œuvre de Chardin. Aussi convient-il de réunir les noms de ces deux maîtres, malgré la profonde différence de leurs génies, et de leur consacrer une étude plus détaillée qu'au reste de leurs contemporains.



MADAME CHARDIN.
(Pastel de Chardin, au musée du Louvre.)

La vie de Watteau nous est aujourd'hui bien connue. Nous en trouvons les faits principaux dans une longue notice biographique du comte de Caylus, qui a connu le peintre et a été son ami. Depuis, les travaux de M. Paul Mantz sont venus contrôler et compléter les renseignements du comte de Caylus. Nous ne pouvons malheureusement qu'esquisser en quelques lignes, ici, le tableau de cette courte existence toute consacrée à l'art.

Jean-Antoine Watteau est né à Valenciennes, au mois d'octobre 1684. Son père, Jean-Philippe Watteau, était un maître couvreur assez peu fortuné, et il semble que le jeune Antoine ait eu d'abord quelque peine à faire admettre par ses parents sa vocation artistique. Il y parvint, cependant, et entra, en 1698, dans l'atelier d'un peintre de son pays, Jacques Albert Gérin. Mais bien plus que les leçons de ce maître médiocre, les ouvrages de Rubens, de Van Dyck, de Crayer et de Martin de Vos, assez nombreux à Valenciennes et dans les églises des environs, durent contribuer à former la main du jeune homme et à lui donner le goût d'un art original.

A vingt ans, Antoine s'enfuit à Paris, où il vit misérablement, et trouve enfin à s'employer chez un certain Métayer, qu'il quitte bientôt, faute d'ouvrage, pour s'enrôler chez un méchant fabricant de fausses toiles de maîtres, au Pont Notre-Dame. Un heureux hasard le met alors en rapport avec le peintre qui seul peut être considéré comme son précurseur et son maître : Claude Gillot. Gillot, né à Langres en 1673, avait essayé le premier de substituer à l'art classique du siècle un art plus libre et tout de légère fantaisie; c'est par lui que Watteau fut initié aux mœurs de la Comédie italienne, alors fort en vogue, à tout ce monde de Pierrots, de Scaramouches, d'Arlequins et de Colombines, qu'il devait faire revivre dans ses immortels chefs-d'œuvre. Dès ce moment, le jeune peintre est mûr pour des œuvres personnelles. Brouillé avec Gillot, il travaille avec Audran à décorer le palais du Luxembourg, et ce travail lui donne l'occasion d'étudier de près l'œuvre qui a eu le plus d'influence sur sa manière, la série des tableaux de Rubens consacrés à la vie de Marie de Médicis. On raconte que, vers cette époque, Watteau, las de sa dépendance, peignit de



Escorte d'équipages, par Watteau.

son propre gré un petit tableau représentant un *départ de troupe*. Avec les 60 livres qu'il en retira, il régla ses affaires à Paris et revint à Valenciennes. Mais son premier tableau, et un autre exécuté peu de temps après, l'avaient fait connaître à



La Fontaine, par Chardin.

Paris : et il dut bientôt y retourner, pour répondre aux nombreuses commandes qu'on lui faisait. En 1709, pris du désir de connaître à fond l'art italien, et notamment l'art vénitien, qu'il avait étudié avec passion dans une collection particulière de Paris, il concourut pour le prix de Rome, mais n'obtint que la seconde récompense. Enfin, en 1717, il fut reçu membre de

l'Académie royale. Mais sa santé commençait dès lors à s'altérer, et son état fut encore aggravé par un séjour qu'il fit en



GROUPE TIRÉ DU TABLEAU « L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE », PAR WATTEAU.
(Musée du Louvre.)

Angleterre, en 1720. Revenu à Paris, en 1721, il peignit d'abord une enseigne pour un marchand de ses amis, Gersaint, qui nous a aussi laissé sur lui de précieux renseignements bio-

graphiques; mais le séjour de Paris lui devint bientôt impossible, et c'est dans une petite maison de Nogent, près de Vincennes, qu'il est mort, le 18 juillet 1721, à peine âgé de trente-sept ans.

Timide, mélancolique, et un peu misanthrope, Watteau n'en



Étude de tête de femme, par Watteau.

fut pas moins un homme excellent, plein de dévouement et de générosité. Comme tous les grands artistes, il ne cessa point de se méfier de lui-même, toujours mécontent de ses ouvrages, toujours occupé à s'instruire et à se perfectionner. Les trop rares peintures qu'il nous a laissées, ses dessins, ses ébauches attestent un génie d'une élégance, d'une variété, d'une lé-



Les Plaisirs des champs, panneau décoratif, par Watteau.
(Château de Chantilly.)

gèreté incomparables. Ce sont des poèmes, imprégnés à la fois d'une douce gaîté et d'une étrange mélancolie. Les moindres éléments du dessin et de la couleur, chez Watteau comme chez son maître Rubens, contribuent à un effet général, servent à exprimer une émotion de son âme d'artiste. Mais les émotions qu'il exprime sont tout autres que celles que traduisait Rubens : elles sont infiniment plus délicates, plus nuancées, plus



LE CHAUDRON, PAR CHARDIN.

gracieuses et plus tendres, et les procédés qu'il emploie pour les exprimer diffèrent par les mêmes traits de ceux qu'employait Rubens. C'est un art tout français que celui de Watteau; c'est bien le même art que celui du Poussin, mais dévêtu de tout ce qu'il avait de classique et de conventionnel dans l'apparence extérieure, adouci, rendu plus sensuel et plus féminin. Et rien ne peut nous donner une idée plus saisissante de l'esprit charmant des premières années du dix-huitième siècle, que ces adorables figures qui se promènent en souriant dans

des paysages fantastiques et délicieux, vêtues de robes infiniment nuancées, aux coupes élégantes et variées.

Chacun des tableaux de Watteau est un chef-d'œuvre absolu. Toutefois, il convient de donner la préférence au plus célèbre d'entre eux, à celui qui a eu le premier l'honneur de représenter au Louvre ce maître glorieux de notre pays. Qui ne



L'Instant de la méditation, par Chardin.

connaît, qui n'a vu et aimé l'*Embarquement pour Cythère* (n° 649), cette composition merveilleuse où des personnages d'une grâce fine et mondaine se groupent avec une aisance pleine de naturel ? Qui ne se rappelle ce paysage extraordinaire, si réel dans sa fantaisie, si intimement uni à la scène qu'il encadre? Tout, dans ce tableau, les moindres détails des costumes, des attitudes, tout concourt à l'expression d'un sentiment général de gaîté douce et spirituelle, et ce sentiment

est encore accentué par le choix du coloris, une étrange couleur rose distribuée avec une délicatesse infinie.

C'est dans la salle Lacaze qu'il faut chercher les autres tableaux de Watteau que possède notre Louvre. C'est là qu'il faut voir le grand *Gilles*, si frais et d'un mouvement si juste, avec ses merveilleuses nuances de blanc et de vert : l'*Indifférent* et la *Finette*, ces deux prodiges d'élégance et de légèreté; l'*Assemblée dans un parc*, composition d'un charme tendre et mélancolique; l'*Escamoteur*, le *Faux pas*, l'esquisse de l'*Automne*; toutes œuvres d'une grâce immortelle, capables de rivaliser avec les chefs-d'œuvre de Watteau que contiennent le musée de Dresde et diverses collections particulières de France et d'Angleterre.

Si Watteau est le plus grand des fantaisistes de l'École française, le plus grand de ses réalistes est, incontestablement, Siméon Chardin, né à Paris en 1699. Chardin était fils d'un fabricant de billards. Il fut élève, d'abord, du peintre Nicolas Coypel, et l'on raconte qu'il surprit son maître par son habileté à reproduire les objets de la vie usuelle. Ayant à faire une enseigne pour un chirurgien, il peignit un homme blessé d'un coup d'épée et entouré d'une foule de curieux : le succès de cette peinture lui valut d'être appelé par Van Loo à décorer une galerie du château de Fontainebleau. Reçu à l'Académie en 1728, il se consacra d'abord tout entier à la peinture de natures mortes : on raconte que c'est seulement en 1737, et à la suite d'un défi, qu'il se mit à peindre des figures, et commença la série de ces tableaux d'intérieur qui sont aujourd'hui les chefs-d'œuvre du genre. Il mourut à Paris, le 6 décembre 1779, couvert d'honneurs et de dignités; jusqu'à ses derniers jours il travailla sans relâche, s'essayant même pour la première fois,



Le denicheur de Moineaux

Composition décorative de Watteau, gravée par Boucher.

dans sa vieillesse, à des genres nouveaux, comme le portrait au pastel. Ses œuvres, dédaignées pendant près d'un siècle, ont repris aujourd'hui dans l'estime des artistes le rang qui leur convient : le premier rang.

Chardin n'est rien de plus qu'un réaliste. Jamais il ne recherche les sujets grandioses ou émouvants, comme faisaient les peintres du dix-septième siècle, ni les fantaisies délicates et compliquées, comme faisaient Watteau et la plupart de ses contemporains. Ses tableaux ne sont que des *natures mortes* ou de petites *scènes familières*, simples et sans arrangement. Mais jamais on n'a traité la nature morte avec cette vérité légère et puissante, cette intime fusion des lignes et des couleurs, cette absence de toute préoccupation étrangère. On ne saurait assez étudier ces chefs-d'œuvre de la nature morte, au Louvre, dans la salle dont ils sont l'honneur : l'ensemble vigoureux de l'*Intérieur de cuisine* (n° 96); les *Ustensiles de cuisine* (n° 102), d'une minutie pleine de simplicité; les *Ustensiles* (n° 726) et le *Panier de pêches* (n° 727), deux petits tableaux qui présentent un contraste si charmant de tons clairs et sombres. Chacun de ces tableaux diffère entièrement des autres, avec une harmonie spéciale, toujours délicate, vive, et d'une exactitude surprenante. La même vérité sans affectation, la même science extraordinaire du dessin et de la lumière, se retrouvent dans les petites scènes intimes de cette salle et de la salle La Caze : la *Mère laborieuse* (n° 98), le *Bénédicité* (n° 99), la *Pourvoyeuse* (n° 724), le *Château de cartes* (s. Lacaze). Ces peintures apparaissent dès l'abord fines et soignées comme des intérieurs hollandais; mais on aperçoit bientôt l'énorme supériorité que leur donnent leur bel ensemble, la fraîcheur discrète de leur clair coloris, leur intensité de vie et leur naturel

exempt de toute exagération. Ajoutons que, de Chardin comme de Watteau, les collections particulières contiennent un grand nombre d'ouvrages admirables. Parmi les musées étrangers, seul celui de Munich mérite d'être signalé, pour une *Cuisinière assise*, qui dépasse en vigoureux naturalisme les plus célèbres chefs-d'œuvre des Dow et des Metsu.



CHAPITRE II.

Les fantaisistes.

PATER, BOUCHER, LANCRET, FRAGONARD.

Watteau et Chardin sont quelque chose comme ce que sont dans l'art flamand et hollandais Rubens et Rembrandt, les maîtres originaux et parfaits, se détachant au-dessus de leurs contemporains. La France du dix-huitième siècle, a eu, comme au siècle précédent les Flandres et la Hollande, un nombre considérable de peintres habiles et charmants, qui, tout en restant très loin de ces deux maîtres, ont fait preuve de qualités d'élégance et de grâce tout à fait remarquables.

Citons d'abord les fantaisistes. Ils descendent de Watteau; mais ils remplacent de plus en plus l'intime profondeur de la fantaisie de Watteau par une préoccupation exclusive de l'esprit et de l'agrément. Les principaux sont, sans compter l'aimable Louis Watteau, neveu du peintre des *Fêtes galantes* : Jean-Baptiste-Joseph Pater (1696-1736), de Valenciennes, l'élève direct du maître, auteur d'une charmante *Fête rustique* (n° 403) au Louvre, encore tout imprégnée de la délicatesse de Watteau; Nicolas Lancret, de Paris (1690-1743), élève de Gillot, artiste déjà moins original, moins varié, amusant plutôt que



CONCERT CHAMPÊTRE, PAR LOUIS WATTEAU. (Musée de Lille.)

profond; enfin François Boucher, de Paris (1704-1770), le représentant le plus parfait de la dernière époque de Louis XV. Boucher est uniquement un peintre galant et mondain; il excelle à composer de petites scènes à sujets mythologiques ou allégo-



La Jardinière, par Boucher.

riques, mais dont tout le charme est dans la grâce facile et enjouée de leur agencement. Au Louvre, le célèbre *Bain* (n° 716), avec le ton rouge des chairs et la distinction légère des mouvements, les deux *Pastorales* (n°s 28 et 29), la *Vénus chez Vulcain* et le chaud *Portrait de peintre*, suffisent à donner l'idée de cet art, qui pousse jusqu'à ses dernières limites l'affectation,

la sensualité, et la recherche d'effets piquants. Il faut ajouter d'ailleurs que cette peinture était destinée surtout à décorer de petits appartements, ce qui justifie son aspect de tapisserie, son coloris conventionnel, son ordonnance maniérée et toute dé-



Les Deux Confidentes, par Boucher.

corative. Le musée de Tours possède l'un des chefs-d'œuvre de Boucher; le palais de Fontainebleau doit à ce peintre la décoration d'une de ses salles les plus intéressantes.

Un artiste d'une date un peu postérieure, Honoré Fragonard (1732-1806), semble avoir encore exagéré l'afféterie et la sen-

sualité de Boucher. De sérieuses études faites chez Chardin, puis à Rome, n'ont pas atténué son goût de cet art tout de convention et d'apprêt, dont il est le dernier représentant. On lui doit, avec de nombreux petits tableaux, des centaines de gravures, quelques-unes délicates et charmantes, comme ses *vues d'Italie*, d'autres remarquables surtout par la légèreté souvent



Jardins de la villa d'Este.
(Fac-similé de l'eau-forte de Fragonard.)

grossière de leurs sujets. Ruiné par la Révolution, il eut le malheur de se survivre, et mena jusqu'en 1806 l'existence misérable d'un oublié. Il faut dire pourtant, en sa faveur, qu'il lui est arrivé parfois de se distinguer des autres fantaisistes par quelque chose de plus intime et de plus pénétrant, comme s'il avait essayé de retrouver le charme tout artistique de Watteau, ce charme que les successeurs du prodigieux artiste avaient

transformé en un agrément de pure convention, aussi vite évanoui que senti. C'est à ces échappées du génie de Fragonard qu'il faut faire honneur de ses figures de la salle Lacaze (nos 197 et 200) et de son exquise *Leçon de Musique*, de la Salle du dix-huitième siècle (no 260), composition élégante et gaie comme celles de Boucher, mais avec un souci de la vérité, une justesse d'expression et de mouvements, que n'ont guère connus les autres successeurs de Watteau.



CHAPITRE III.

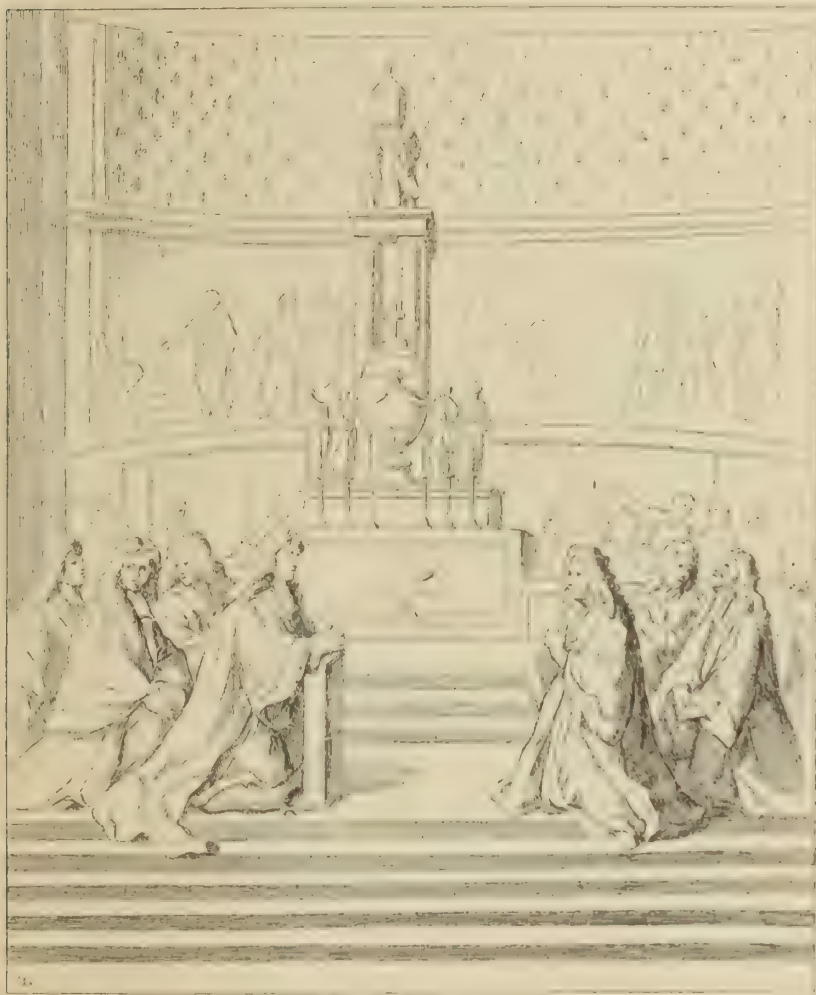
Les peintres de portraits.

TOCQUÉ, DROUAIS, DE TROY, CARLE VAN LOO, LA TOUR, LIOTARD.

Les portraits du dix-huitième siècle présentent le même caractère de distinction légère et spirituelle que nous avons signalé dans les ouvrages des fantaisistes. Le malheur est que le portrait est un genre qui a ses exigences très définies, et que, dans ce genre, la plus aimable distinction ne peut suppléer à l'absence de toute recherche de la vérité et de la vie. Aussi ne peut-on guère admirer que le gracieux attrait de l'ordonnance générale, les fins détails des robes et des accessoires, et l'élégance un peu apprêtée de l'expression, dans les nombreux ouvrages des portraitistes de cette époque.

Qu'il nous suffise de citer : JEAN-FRANÇOIS DE TROY (1679-1752), fils d'un peintre très estimé, et auteur lui-même de portraits qui lui valurent une renommée considérable; JEAN-MARC NATTIER (1685-1766), le peintre du célèbre portrait de *Madame Adélaïde*, fille de Louis XV, au Louvre (nº 820), d'un charmant portrait de *Mlle de Lambesc*, dans la salle Lacaze, et de divers portraits du musée de Versailles; LOUIS TOCQUÉ (1696-1772), à qui le Louvre doit un portrait de *Marie Leczinska*, femme de

Louis XV (nº 577) et du *Dauphin, fils de Louis XV* (nº 578); les deux Lagrenée, Louis (1724-1805) et Jean-Jacques (1740-1821),



Les Échevins agenouillés devant la chasse de sainte Geneviève, par François de Troy.

qui poussent trop souvent l'afféterie jusqu'à la fadeur; Carle Van Loo (1705-1765), le plus illustre représentant d'une dy-

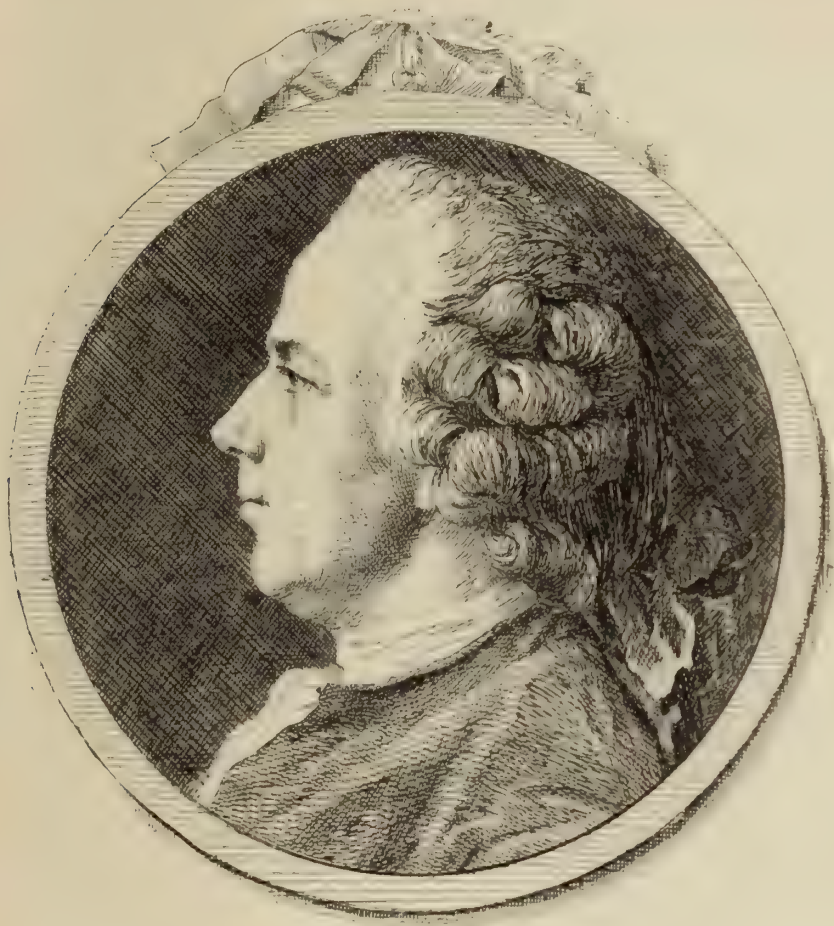
nastie de peintres médiocres, auteur de compositions prétentieuses et maniérées, et de portraits assez remarquables, notamment celui de *Marie Leczinska*, au Louvre (330); enfin



La Duchesse de Phalaris, par Jean-François de Troy.

François-Hubert Drouais (1727-1775), le plus intéressant de ces portraitistes, le seul qui, à défaut d'observation profonde et de forte vie, ait su mettre dans ses portraits une grâce et une mièvrerie vraiment originales. Le portrait du petit *Comte*

d'Artois et de sa sœur (nº 187), au Louvre, est le chef-d'œuvre de Drouais : l'enfantillage apprêté de la composition, la



JEAN-JACQUES CAFFIERI, PAR COCHIN.

piquante expression des figures, en font l'un des ouvrages les plus caractéristiques du goût et de l'esprit de la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Bien au-dessus de ces portraitistes de second ordre, il faut

ranger deux maîtres qui se sont presque exclusivement consacrés au *pastel*, mais qui ont fait produire à ce genre délicat



Madame de Pompadour, par de La Tour.

quelques-uns de ses chefs-d'œuvre : Quantin de La Tour, de Saint-Quentin (1704-1788), auteur de merveilleux portraits dont s'enorgueillissent notre Louvre et le musée municipal de Saint-Quentin ; et le Suisse Liotard (1702-1776), auteur, lui aussi, de



Jeune Femme jouant de la harpe; dessin d'Augustin de Saint-Aubin.

pastels charmants, parmi lesquels la *Chocolatière*, du musée



Portrait de Soufflot, par L.-M. Van Loo.
(Musée du Louvre.)

de Dresde, occupe à juste titre la première place. La Tour est un maître véritable : bien supérieur à l'afféterie de son temps;

il observe et rend la vie de ses modèles avec un bonheur surpre-



PORTRAIT DU PEINTRE SYLVESTRE, PAR DE LA TOUR.
(Pastel du musée de Saint-Quentin.)

nant. LIOTARD, sans avoir la même maîtrise de pénétration et de rendu, est, lui aussi, un grand artiste : il a un dessin d'une

sûreté et d'une légèreté incomparables, et il y joint quelque chose de fin et de gracieux qui fait songer à Watteau.



La Camargo, par de La Tour.
(Pastel du musée de Saint-Quentin.)

Le pastel est d'ailleurs un genre que les peintres du dix-huitième siècle ont vivement goûté, et qui devait convenir, par

la délicatesse de ses effets, au goût raffiné de ce temps. Nous avons eu l'occasion de dire, déjà, que Chardin, dans les derniè-



Mademoiselle Fel, par de La Tour.
(Pastel du musée de Saint-Quentin.)

res années de sa vie, avait peint au pastel : le pastel lui doit d'incomparables portraits, supérieurs même à ceux de La

Tour. En même temps, une Vénitienne, la Rosalba Carriera (1675-1757), acquérait à Paris et dans toute l'Europe une réputation énorme, par la grâce et l'enjouement qu'elle savait mettre dans ses portraits au pastel. Le musée de Dresde peut seul nous faire bien apprécier le talent agréable et varié de cette artiste, talent qui reste cependant bien au-dessous de ceux de Chardin, de La Tour, et de Liotard.

A côté de portraitistes de l'huile et du pastel, citons enfin les grands graveurs du dix-huitième siècle, les Cochin, les Saint-Aubin, les Moreau, qui nous ont laissé de nombreux chefs-d'œuvre en tous genres, mais surtout de solides et élégants portraits, comparables souvent à ceux de Mellan, de Nanteuil, et des maîtres graveurs du siècle précédent.



CHAPITRE IV.

Les peintres d'animaux, les peintres de paysage et de marine. les peintres de genre.

DESPORTES, OUDRY, VALENCIENNES, JOSEPH VERNET, GREUZE.

Deux peintres très habiles, le Champenois François Desportes (1661-1743) et le Parisien Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), se sont consacrés à la représentation des chasses, des animaux domestiques, et en général de tous les sujets qu'avaient traités en Belgique, au siècle précédent, les Snyders et les Fyt.

Desportes, qui eut l'honneur d'accompagner dans toutes ses chasses le vieux roi Louis XIV, et qui jouit à son époque d'une énorme célébrité, est encore un peintre du grand siècle. Il met dans ses ouvrages quelque chose de noble et de grandiose, sans rien sacrifier pourtant de l'étude consciencieuse de la nature. Oudry, qui fut le peintre officiel des chasses de Louis XV et devint dans ses dernières années surintendant de la manufacture des Gobelins, se rattache déjà plus manifestement à la tendance toute réaliste de son temps. Ses peintures dénotent un plus grand souci des détails, une science plus subtile et un naturalisme plus scrupuleux. On peut d'ailleurs trouver au Louvre, où les chefs-d'œuvre de Desportes et d'Oudry sont exposés côte à côte, plus d'un exemple saisissant de la diversité

de ces deux maîtres. Que l'on compare le célèbre *Portrait* (nº 162) où Desportes s'est représenté solennellement entouré de ses chiens, et l'adorable *Chien à la jatte* d'Oudry (nº 391), peinture élégante, pleine de relief et de lumière, avec une délicatesse de vie qui fait songer à Chardin. Et quelle différence de nature et de manière dans les deux *Chasses au loup*, l'une, celle de Desportes (nº 164), d'une composition si sagement équilibrée, l'autre, celle d'Oudry (nº 387), si mouvementée et si naturelle !

Le paysage, qui avait produit au dix-septième siècle, avec Poussin et le Lorrain, d'incomparables chefs-d'œuvre, ne semble pas avoir été très goûté des peintres du siècle suivant. Nous avons signalé déjà les décors délicieux où Watteau et ses successeurs plaçaient leurs scènes fantaisistes : mais ces décors eux-mêmes sont tout de fantaisie, et l'on ne saurait leur donner le nom de paysages. En réalité le dix-huitième siècle n'a eu que deux paysagistes : Pierre Henri Valenciennes, de Toulouse (1750-1819), artiste froid et sans élégance, mais nourri de l'étude des maîtres classiques, et qui eut le mérite de former tous les paysagistes du temps de l'Empire ; et le célèbre peintre de marines Joseph Vernet (1714-1789), qui fut chargé par Louis XV de peindre tous les ports de la France. Dans ces grands tableaux, aujourd'hui exposés au Louvre, comme dans ses innombrables *Clairs de lune*, *Coups de vent*, *Brouillards*, *Calmes*, *Heures du jour*, etc., Joseph Vernet témoigne d'une louable préoccupation de la simplicité naturelle : mais il ne parvient pas à éviter complètement le maniérisme et l'affectation, et ses marines sont aussi apprêtées dans leur simplicité, que les tableaux de Boucher dans leur mièvrerie. Ajoutons que les détails les plus charmants sont trop souvent gâtés, chez



Lalive de Jully, par Greuze.

lui, par un coloris lourd et monotone. Il suffit d'ailleurs de comparer successivement Joseph Vernet à Claude le Lorrain



LA PRIÈRE DU MATIN, PAR GREUZE.

et à Ruysdaël pour comprendre combien il est loin de l'harmonieuse fantaisie de l'un et de la robuste vérité de l'autre.

Il y a eu au dix-huitième siècle un peintre, JEAN-BAPTISTE GREUZE (1725-1805), qui est constamment resté en dehors du

mouvement de son temps. En opposition avec le caractère in-



Portrait de Wille, par Greuze.

souciant et frivole de la peinture des fantaisistes successeurs de Watteau, Greuze a représenté les scènes de la vie familière. Mais il ne faut pas attendre de lui le réalisme sobre et discret qu'ont

su mettre dans les sujets de ce genre les peintres hollandais et leur grand continuateur Chardin. Les compositions de Greuze offrent le plus souvent une recherche exagérée d'expressions sentimentales, un mélange choquant de vulgarité et de prétention, et l'effet en est encore rendu plus déplaisant par un coloris uniforme d'un gris savonneux. Parfois cependant Greuze a trouvé des figures d'une grâce simple et enfantine, conventionnelle encore, mais vraiment exquise. Au Louvre, la célèbre jeune fille à la *Cruche cassée* (n° 263) peut être considérée comme le type de ce que la manière de Greuze a de charmant et d'original. Dans l'*Accordée du village* (n° 260), la mère et les deux filles forment un groupe des plus agréables. D'autres tableaux non moins célèbres, dans des collections particulières, la *Petite dormeuse*, la *Prière du matin*, la *Pelotonneuse*, l'*Innocence*, l'*Oiseau mort*, et quelques portraits assez vigoureux, donnent également du talent de Greuze l'idée la plus favorable. Tous les défauts du peintre se retrouvent au contraire dans ses grandes compositions : la *Malédiction paternelle* (Louvre n° 261), le *Fils puni* (n° 262), etc., tant vantées au moment de leur première apparition.

Greuze est né à Tournus, près de Mâcon. Venu de bonne heure à Paris, il fit en 1755 le voyage d'Italie; mais l'exemple des maîtres de la Renaissance ne semble pas lui avoir donné le goût des compositions historiques, car plutôt que d'exécuter un tableau de ce genre, il consentit à se faire rayer de la liste de l'Académie, où sa candidature avait été agréée. L'admiration enthousiaste de Diderot, qui essayait vers le même temps de porter au théâtre les sujets bourgeois que Greuze introduisait dans la peinture, doit avoir fortement contribué à enfermer dans cette voie exclusive le peintre bourguignon. A

soixante-quinze ans, Greuze, ruiné par des faillites, oublié, comme Fragonard, des générations nouvelles, s'éteignit dans la misère, après avoir été l'un des peintres les plus riches et les plus célèbres de son temps.



CHAPITRE V.

La peinture d'histoire.

VIEN.

Greuze, nous l'avons dit, n'avait été qu'une exception dans l'art du dix-huitième siècle. Le goût public allait toujours vers les fantaisies des successeurs de Boucher, et ce genre tout artificiel, exercé par des peintres sans talent, était tombé dans une vulgarité fade et maniérée que rendait encore plus sensible le caractère lâché de la facture. Une révolution s'imposait dans la peinture française. Cette révolution artistique coïncida à peu près avec la grande Révolution sociale et politique. Elle trouva son précurseur dans un peintre qui fut, à l'égard de l'école nouvelle, ce que Simon Vouet avait été pour l'école classique du dix-septième siècle : Joseph Vien.

Né à Montpellier en 1716, Vien ne resta guère à Paris que le temps de conquérir le prix de Rome. En 1744 il s'établit en Italie, où il resta jusqu'en 1750, et où il revint se fixer, en qualité de Directeur de l'Académie française de Rome, en 1775. En 1789, la Révolution le contraignit à revenir à Paris : il continua à peindre, remporta le prix en 1796, dans un concours ouvert par le gouvernement, fut nommé en 1799 membre du Sénat, puis comte de l'Empire et commandeur de la

Légion d'honneur. Il mourut en 1809, à 93 ans. Mais la vérita-



SAINT GERMAIN L'AUXERROIS ET SAINT VINCENT, PAR VIEN.
(Musée du Louvre.)

ble influence de Vien date de son séjour à Rome, et de la direction qu'il a imprimée aux pensionnaires de l'École française.

Dégoûté de la mollesse prétentieuse de l'art de son temps, et instruit par l'exemple des maîtres de l'Italie, Vien avait résolu de réformer la peinture française, en la rappelant au souci de la vérité et de la noblesse classique. Son admirable tableau du Louvre, *Saint Germain et Saint Vincent* (n° 634), nous fait voir de suite l'originalité de Vien parmi les peintres du dix-huitième siècle. Dans les gestes nobles et graves des deux saints, dans la grâce sereine des anges, dans le choix d'un coloris vigoureux et franc, nous sentons une réaction contre la langueur efféminée de l'art contemporain. Nous y trouvons la marque d'un retour, sinon à l'antiquité, dont Vien et ses successeurs eurent toujours la prétention de se rapprocher, du moins à la manière classique de Le Sueur. Et déjà nous voyons la noblesse générale de la composition s'accompagner d'une raideur exagérée, qui va être le défaut commun à tous les successeurs du maître de Montpellier.

« Je n'ai fait qu'entr'ouvrir la porte, disait Vien, c'est M. David qui l'a ouverte toute grande. » C'est en effet l'élève de Vien à Paris et à Rome, le futur conventionnel Louis David, qui a eu vraiment le mérite de renouveler la peinture française et d'y ramener le souci de la pure beauté. Dans la salle du Louvre où est exposé le *Saint Germain* de Vien se trouve précisément une œuvre de jeunesse de David, presque une peinture d'élève, le *Combat de Minerve contre Mars* (n° 153). David y apparaît déjà comme un révolutionnaire de l'art. Sous un coloris encore fade et affecté, à la façon de Boucher, les formes sont dessinées avec une vigueur toute nouvelle et même avec un excès de vigueur qui va jusqu'à leur donner un aspect un peu raide. Nous verrons au chapitre suivant comment David a poursuivi cette lutte contre les tendances artistiques du dix-huitième siècle.

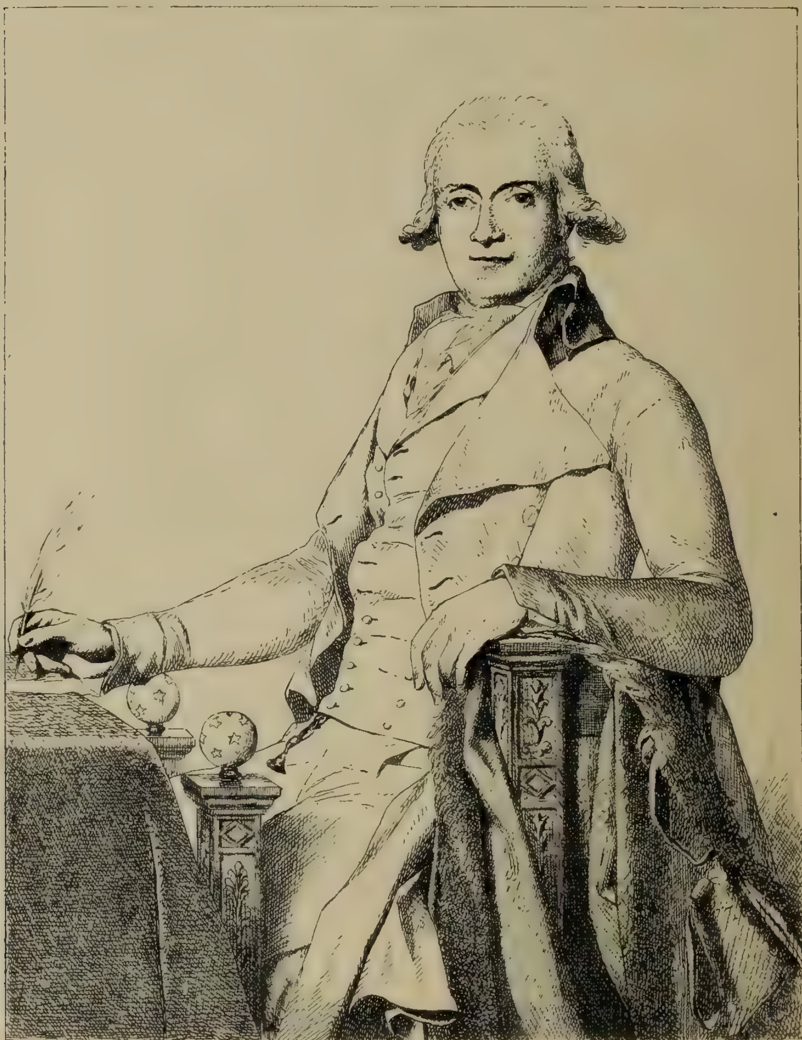
CHAPITRE VI.

La peinture française à la fin du dix-huitième et au commencement du dix-neuvième siècle.

DAVID.

Nous avons indiqué les raisons excellentes qui avaient porté Vien et son illustre successeur David à remplacer l'art efféminé et amolli des derniers peintres du dix-huitième siècle par un art plus viril. Mais si les intentions qui ont inspiré cette réforme étaient louables, la méthode adoptée pour les réaliser était loin d'avoir la même valeur. Cette méthode consistait, en principe, dans un retour pur et simple à l'art de l'antiquité; en réalité, elle consistait à prendre certaines formes convenues, nobles et imposantes, il est vrai, mais qui n'avaient rien de la vérité et de la grâce anciennes, et qui étaient empruntées plutôt aux froides statues de l'époque romaine. On comprend aisément les inconvénients d'une telle méthode. Raphaël et ses rivaux, plus tard Poussin, se sont inspirés, eux aussi, de l'antiquité; mais ils ont compris que l'art changeait avec les siècles, et qu'il fallait transformer à ce point de vue la manière antique pour l'approprier aux exigences du goût moderne. David et son école se sont imaginé, au contraire, que l'on pouvait transporter directement l'art d'un temps et d'un pays dans un autre

temps et un autre pays. Il en est résulté, chez eux, une composition générale froide et archaïque, un emploi de formes



Meyer, envoyé des Provinces-Unies, par Louis David.

sculpturales, nobles et parfaites, mais nécessairement dénuées de la vie mouvementée et active qui convient à la peinture.

Cette impression de vie est ce qui manque le plus dans la plu-



LA PESTE DE SAINT ROCH, PAR LOUIS DAVID.

part des ouvrages de David et de ses successeurs. Il leur man-

que aussi l'harmonieuse fraîcheur du coloris, dont les statues



Bonaparte, esquisse de Louis David.

antiques ne pouvaient guère donner l'exemple, et qui est trop

souvent remplacée dans l'école que nous étudions par une



PORTRAIT DE MADEMOISELLE JOLLY, PAR LOUIS DAVID.
(Musée de la Comédie française.)

tonalité sombre uniforme ou bien par un accouplement criard de couleurs vives.

Ces défauts étaient tempérés, chez David lui-même, par d'incomparables qualités, qui font de lui, malgré tout, un des maîtres les plus éminents de la peinture de notre pays. Mais autant David est resté un grand artiste lorsqu'il s'est abandonné à sa nature, autant les compositions qu'il a exécutées d'après ses théories sont froides et inanimées. Tel est malheureusement le cas pour deux de ses plus célèbres ouvrages, tous deux au Louvre, l'*Enlèvement des Sabines*, ou plus justement *les Sabines se jetant au milieu de la mêlée des Romains et des Sabins* (n° 149), et *Léonidas aux Thermopyles* (n° 148). David conçut l'idée de son *Enlèvement des Sabines* pendant sa longue détention au Luxembourg, où il avait été incarcéré avec les principaux Montagnards de la Convention, après le 15 thermidor. La composition est très ample, et on voit bien que l'auteur a voulu la faire paraître mouvementée; mais chacun des personnages est traité avec une telle préoccupation de la noblesse des formes et des attitudes, que, dans son ensemble, l'œuvre semble figée et convenue. Il y a cependant une foule de détails charmants. Chacune des figures, considérée à part, est pleine de grandeur et de vérité : le groupe entier des femmes et des enfants, au milieu du tableau, présente un gracieux assemblage de formes d'une admirable pureté. Dans le *Léonidas*, le même manque absolu de simplicité est rendu plus sensible encore par l'uniformité du coloris.

A quoi bon nommer tant d'autres compositions jadis célèbres, toutes recommandables d'ailleurs par l'élévation de l'idée et la grandeur de l'ordonnance, mais toutes gâtées par une emphase souvent ridicule : les *Licteurs rapportant le corps du jeune Brutus*, le *Serment des Horaces*, ce modèle de raideur pesante et glacée, la *Peste de saint Roch*, etc.? Mentionnons



PIE VII ET LE CARDINAL CAPRARA, PAR LOUIS DAVID.
(Fragment de son tableau *le Couronnement*. — Musée du Louvre.)

plutôt quelques tableaux où David, cessant d'être chef d'école et théoricien, n'a cherché qu'à déployer son extraordinaire



MADAME D'ORVILLIERS, PAR LOUIS DAVID.

génie d'observation, ou l'harmonieux sentiment qu'il avait de la beauté des lignes. A ce dernier point de vue, rien n'égale son adorable *Pâris et Hélène*, du Louvre (n°154), composition d'une



Portrait de Fuzelier, par Louis David.

afféterie délicieuse, toute en lignes souples, en couleurs légères. Dans un genre plus réaliste, le *Marat assassiné dans sa baignoire*, l'esquisse pour le *Serment du Jeu de Paume*, le *Couronnement de Napoléon Ier*, sont des chefs-d'œuvre qu'on ne saurait trop vanter. Ce dernier tableau est même un miracle de couleur et de lumière : personne, depuis le Véronèse et Rubens, n'a su faire vibrer des tons aussi chauds avec une telle ampleur et tant d'harmonie.

Mais il est un genre où David s'est toujours montré inimitable : le portrait; il y est incontestablement le premier des peintres français, et aucun des maîtres étrangers du genre ne saurait lui être comparé. Les portraits de David se ressentent aussi peu que possible des théories et de la manière habituelle du peintre. Pour ne pas sortir du Louvre, citons seulement les portraits du *Pape Pie VII* (n° 159), et de *Madame Récamier* (n° 160). Le portrait du Pape saisit dès l'abord par une vérité profonde et complète, par une étonnante puissance d'expression, faisant transparaître l'âme tout entière sous les traits du visage, par la franchise superbe de l'exécution, exempte de toute raideur, enfin par la vivacité expressive du coloris. Quant au portrait de *Madame Récamier*, c'est assurément l'un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art français. Comme le fin visage de la jeune femme s'harmonise élégamment avec la grâce de ses poses, les détails discrets des accessoires, et ces teintes douces, féminines, fondues avec un charme infini! Les portraits de *Madame d'Orvilliers*, des *Filles de Joseph Bonaparte*, de *Mademoiselle Jolly*, de *Meyer*, de *Fuzelier*, et tant d'autres, épars à travers les collections particulières, achèvent de mettre David au premier rang des portraitistes : il n'y en eut jamais de plus varié, de plus sobre, de plus pénétrant.

Louis David est né à Paris en 1748. Il voulut d'abord entrer



PORTRAIT DES FILLES DE JOSEPH BONAPARTE, PAR LOUIS DAVID.

dans l'atelier de son parent Boucher ; mais celui-ci, désespérant

de l'accoutumer à sa manière, le renvoya vers son collègue Vien. En 1772, David concourut pour le prix de Rome, et comme il n'obtint pas même une mention, son chagrin fut si vif qu'il essaya de se laisser mourir de faim. C'est seulement en 1775 qu'il put se rendre à Rome : il y resta cinq ans, sans peindre aucun tableau, sans avoir d'autre occupation que l'étude de l'antiquité. En 1789, David, entraîné par le mouvement révolutionnaire, délaissa la peinture. Il prit une part très active aux événements politiques et se fit nommer, en 1792, député à la Convention. L'ardeur de son républicanisme lui valut, après Thermidor, un emprisonnement au Luxembourg, au sortir duquel il reprit ses pinceaux pour ne les plus quitter jusqu'à sa mort. La faveur de Napléon Ier, qui l'avait nommé son premier peintre, lui attira plus tard les persécutions du gouvernement de Louis XVIII. Exilé en 1816, il ne put obtenir la permission de se rendre à Rome, et se retira à Bruxelles, où il mourut en 1825.

CHAPITRE VII.

Les imitateurs et les rivaux de David.

GROS, GÉRARD, GIRODET, PRUDHON, GÉRICAULT.

Les élèves de David, et ceux de ses contemporains qui, sans suivre ses leçons, ont cru devoir imiter sa manière ou la manière de Vien, n'ont pas eu, malheureusement, un génie assez fort pour atténuer l'effet de ce que ce genre de peinture avait de faux, d'empesé, de déplaisant.

Ce sont les mêmes défauts de froideur et d'emphase que nous retrouvons dans les œuvres d'un rival de David, devenu par la suite son imitateur, Jean-Baptiste Regnault de Paris (1754-1829), dont la célèbre *Éducation d'Achille*, au Louvre (nº 166), présente pourtant des mouvements justes et naturels; nous retrouvons encore ces défauts dans les peintures de l'élève préféré de Regnault Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), qui aime à joindre au dessin raide et affecté de l'école de David des recherches de lumière intéressantes, mais le plus souvent malheureuses. Qui n'a souri, au Louvre, devant son *Retour de Marcus Sextus* (nº 277), son *Énée* (nº 280), *sa Clytemnestre* (nº 282), ces pompeuses machines jadis tant vantées? Et la solennité de Guérin est encore surpassée par celle de Germain

Drouais (1763-1788), l'auteur de *la Cananéenne aux pieds du Christ* et du *Marius prisonnier à Minturne*, du Louvre.

Deux élèves de David, Antoine-Jean Gros (1771-1836) et



Bonaparte, premier consul, par Gérard.
(Galerie de Chantilly.)

François Gérard (1770-1837), tous deux créés barons par Napoléon Ier, se distinguent de leur maître, le premier, par sa facture plus brutale et plus mouvementée, le second, par une finesse plus légère dans les lignes et le coloris. Les chefs-d'œuvre de Gros sont, à côté de ses peintures du dôme du Panthéon



Jeune Fille, de Prudhon.

et du musée de Versailles, le *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (Louvre n° 274), composition vraiment pleine de vigueur et de pathétique; et le *Napoléon visitant le champ de*



Portrait a la plume de Prudhon, par lui-même.

bataille d'Eylau (n° 275), avec l'opposition saisissante des tons vert sombre des figures, et du blanc sinistre de la neige.

Le baron Gérard apparaît au contraire souriant et délicat dans son tableau célèbre de *Psyché et l'Amour*, au Louvre (n° 236) : pourtant la sécheresse du dessin, le calme des expres-

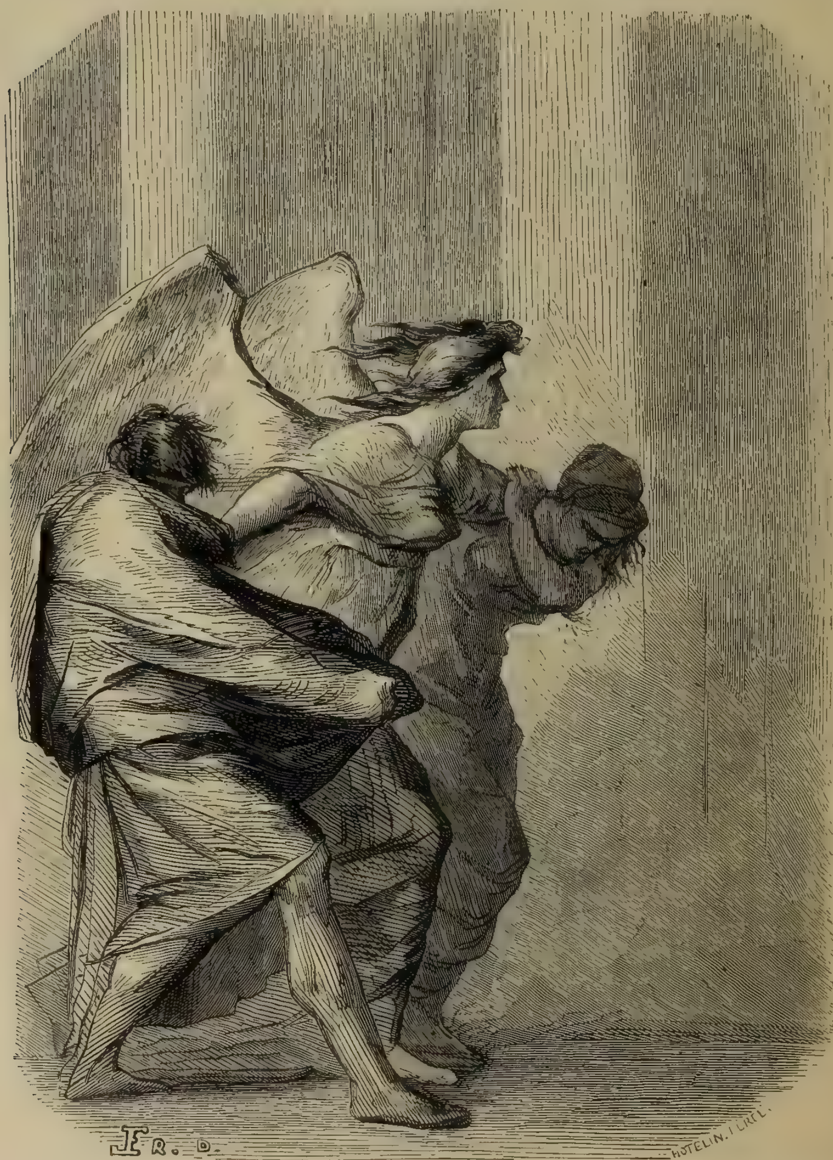
sions poussé jusqu'à la froideur, la mignardise affectée du coloris, empêchent ce tableau de produire une impression bien artistique. L'*Entrée de Henri IV à Paris* (n° 235), est au con-



Esquisse de Gros pour sa coupole de Sainte-Geneviève.
(Musée Carnavalet.)

traire une peinture des plus agréables, mouvementée et brillante. Mais Gérard est avant tout un portraitiste : son *Portrait du peintre Isabey et de sa fille*, au Louvre (n° 240), maints autres ouvrages dans des collections particulières, dénotent un sens très juste d'observation, et une réelle science de couleur.

Louis Girodet-Trioson (1767-1824), est, lui aussi, un élève de



La Justice poursuivant le Crime.
(Étude de Prudhon pour son tableau du Musée du Louvre.)

David. Une salle du Louvre contient les trois ouvrages les plus



Portrait de Mademoiselle Mayer.
(D'après le pastel de Prudhon, au Musée du Louvre.)

renommés de ce peintre facile et gracieux : la *Scène du Déluge* (nº 250), la *Mise au tombeau d'Atala* (nº 252), et le *Sommeil d'Endymion* (nº 251). La composition est toujours, chez Girodet, raisonnable, légère, et d'une expression très marquée; mais on y retrouve toujours la fâcheuse raideur de mouvements

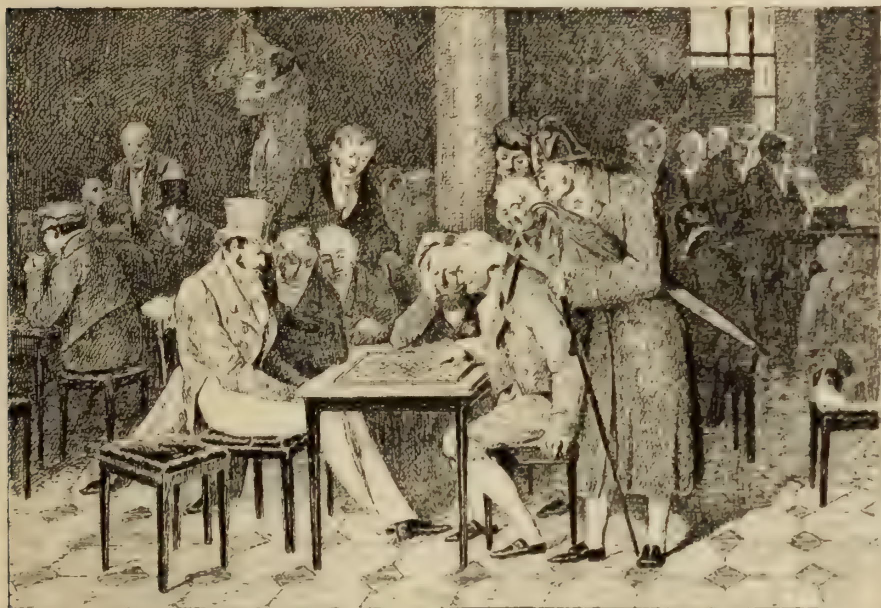


ANDROMAQUE, ESQUISSE DE PRUDHON POUR SON DERNIER TABLEAU.

commune à toute l'école de David; et Girodet, comme Guérin, est souvent malheureux dans ses recherches de lumière.

L'École de David resta longtemps en France l'école dominante, et la plupart des peintres du temps de l'Empire s'y sont rattachés. Il y a eu pourtant, dès le début de notre siècle, un peintre qui est resté en dehors de cette école, et qui a préféré à l'art tout de noblesse et de solennité de ses contemporains,

un art tout de grâce et de délicatesse. Cet artiste est Pierre-Paul Prudhon, de Cluny (1750-1823). Élevé par charité, condamné toujours à une vie obscure et assez misérable, c'est seulement après sa mort que Prudhon a obtenu la renommée qu'il méritait. De longues études faites en Italie lui avaient donné quelque chose de la fine pureté des maîtres italiens de la



Café Corazza en 1820, par Louis Boilly.

Renaissance, et notamment du Corrège. Toutes ses figures ont un aspect maladif et un peu étrange, d'une étrangeté encore accentuée souvent par un clair-obscur particulier, qui oppose les chairs pâles à un fond d'un gris sombre et transparent.

Le Louvre partage avec diverses collections particulières l'honneur de posséder les principales compositions de Prudhon. Parmi les tableaux du Louvre, citons la *Justice et la*

Vengeance poursuivant le Crime (n°459), l'*Assomption de la*



LETHIÈRE ET CARLE VERNET, PAR LOUIS BOILLY.

Vierge (n° 458), le célèbre *Christ en Croix* (n° 457), la *Sagesse*

ramenant la Vérité, etc. La *Justice* est une composition tout à fait saisissante, d'un mouvement fantastique, avec un singulier effet de lumière qui en augmente la tragique horreur. L'*As-*



PORTRAIT DE WICAR, PAR LUI-MÊME.
(Musée de Lille.)

somption, au contraire, est une peinture tendre et légère, où le coloris s'accorde merveilleusement avec l'expression des figures. Le *Christ en Croix*, avec ses personnages sombres se détachant sur le fond gris, est le triomphe du pathétique

dans la peinture religieuse. A côté de ce chef-d'œuvre, la *Sagesse et la Vérité* nous séduit par la délicieuse élégance de ses mouvements.

Mais Prudhon, comme Gérard, comme David lui-même, est avant tout un portraitiste. Ses portraits, sans être comparables



Carabinier, par Géricault.

à ceux de David pour la rigueur du modelé et la profondeur de l'expression, ont cependant un charme extraordinaire, un charme de couleur, de lumière, de piquante fantaisie dans l'interprétation des traits. Les portraits de *Madame Jarre* et de l'*Impératrice Joséphine*, au Louvre, suffiraient à nous faire connaître cette manière toute originale : mais c'est en

dehors du Louvre, dans des galeries particulières de Paris et de la province, qu'il faut chercher les chefs-d'œuvre de Prudhon.

Nous ne pouvons quitter cette période de la Révolution et de l'Empire sans signaler encore, avec des imitateurs de David, tels que Lethière (1769-1832) et Court (1798-1865), des peintres

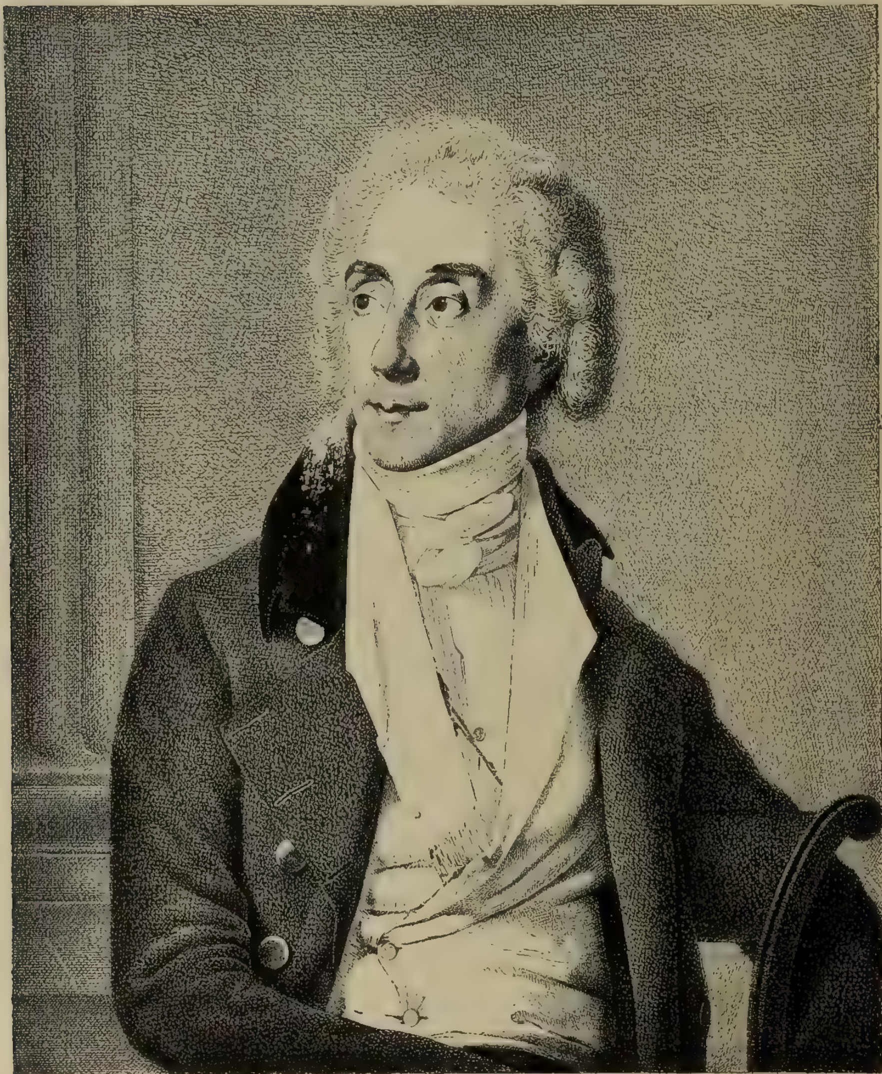


M. de Talleyrand, par Prudhon.

indépendants, remarquables, tantôt, comme le Lillois Léopold-Louis Boilly (1761-1845), par leur manière pleine de bonhomie et dénuée de toute prétention, tantôt, comme Xavier Sigalon, d'Uzès (1790-1837), par leur effort à reprendre le grand art de la Renaissance italienne.

L'École de David avait été une réaction contre les tendances ef-

féminées du dix-huitième siècle : mais nous avons vu comment,



Portrait de Baptiste aîné, par Drolling.
(Musée de la Comédie française.)

malgré le génie de son chef, elle s'était perdue par l'abus des conventions, la raideur des mouvements, l'absence de toute

vie profonde. Une réaction ne devait pas manquer de se pro-



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE ROBESPIERRE.

duire, à son tour, contre l'École de David. Le promoteur de la

révolution nouvelle fut un peintre rouennais, Théodore Géricault (1791-1824), qui, au sortir de l'atelier de Guérin, s'efforça d'introduire dans la peinture le mouvement naturel et la vérité. Le Salon Carré de l'École française, au Louvre, possède l'ouvrage principal de Géricault : le *Radeau de la Méduse*, flottant à la dérive sur l'Océan avec son équipage affamé et désespéré (n° 142). On sent, dès l'abord, la nouveauté de la composition. Les mouvements sont hardis et simples, les poses librement heurtées, les expressions variées, à la fois tragiques et naturelles. L'effet général est encore accru par un coloris sombre et désolé, et par un fond de vagues d'un vert sinistre. Assurément on retrouve, çà et là, des restes d'apprêt et de convention dans ce vaste tableau : ainsi un personnage de gauche, assis et la tête appuyée sur sa main, a conservé toute la raideur emphatique des figures de Guérin; mais l'intention révolutionnaire de Géricault apparaît manifestement malgré ces défauts. Les contemporains, et surtout les confrères du peintre, firent bien voir qu'ils l'avaient comprise, par les clameurs violentes dont ils accueillirent le *Radeau de la Méduse*. On reprochait à Géricault de faire de la peinture dégoûtante, d'enlever tout l'effet en laissant à peine voir la mer, d'avoir cherché ses types dans les hôpitaux au lieu de les prendre dans les chefs-d'œuvre antiques. Géricault répondit à de tels reproches en s'acharnant dans la voie qu'il avait ouverte. Nous trouvons de lui, au Louvre, divers tableaux de dimension plus petite, mais où la franche vigueur du dessin et du coloris est encore plus accusée : l'*Officier de chasseurs* (n° 776), le *Cuirassier blessé* (n° 244), le merveilleux *Portrait d'un Carabinier* (n° 245). Dans les dernières annés de sa courte vie, Géricault s'est surtout attaché à l'étude des chevaux. Il a laissé des ta-



Intérieur de corps de garde, dessin de Louis Boilly. (Musée de Lille.)

bleaux de *Courses*, de *Chevaux dans une écurie*, etc., dont aucun peintre n'a égalé la sobre et splendide vérité.

Ce grand artiste est mort trop jeune pour donner la mesure complète de ce qu'il aurait pu faire. Il n'en est pas moins vrai que ses ouvrages restent comme les meilleurs témoignages de l'art nouveau. Son ardeur pour le travail était énorme : couché dans son lit et attendant la mort, il avait encore demandé ses pinceaux et essayé de peindre sur le mur de sa chambre.



QUATRIÈME PARTIE.

LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

CHAPITRE PREMIER.

La peinture romantique.

DELACROIX, DECAMPS.

Notre étude des développements successifs de la peinture française nous a conduits au seuil de l'époque contemporaine: il convient que nous nous y arrêtions. L'art qui s'est constitué en France vers 1830 est si différent de ceux qui l'ont précédé, si étroitement mêlé aux conditions sociales et intellectuelles de notre temps, qu'il nous serait impossible d'en donner une juste idée dans le petit espace qui nous est laissé. La peinture française contemporaine est l'honneur de notre pays : elle affirme la supériorité de la France, en même temps que sa profonde et inaltérable vitalité. Cette peinture réclame une

étude spéciale, que nous lui consacrerons un jour. A peine pourrons-nous, ici, indiquer en quelques mots les principaux



PORTRAIT DE DELACROIX EN COSTUME DE VOYAGE, PAR LUI-MÊME.

événements qui ont préludé à la constitution et à l'épanouissement de cet art contemporain.

Nous avons vu déjà que Géricault avait été le précurseur d'un nouveau genre de peinture; l'honneur de créer définitivement cette peinture, de lui ouvrir les voies où elle a si glo-



Cavalier arabe, dessin de Delacroix.



Le Naufrage de don Juan, par Delacroix. (Musée du Louvre.)



La Noce juive, par Delacroix (Musée du Louvre.)

rieusement marché, était réservé à deux peintres de natures très différentes, mais égaux en valeur et en influence : Eugène Delacroix et Dominique Ingres.

Dès 1822, le peintre Eugène Delacroix, de Charenton, élève de Guérin (1798-1863), exposait au Salon, jusque-là consacré entièrement aux peintures de l'École de David, un tableau que



Lion et Tortue, dessin de Delacroix.

possède aujourd'hui le Louvre : *Dante et Virgile traversant le lac infernal* (n° 753). C'était une œuvre d'un style tout nouveau, poussant le mouvement jusqu'à la vulgarité, avec un coloris vigoureux qui échappait à toutes les traditions de l'École régnante. Son réalisme brutal et fougueux souleva les protestations les plus vives, comme autrefois celui du *Radeau de la Méduse*. On parla d'exclure Delacroix du Salon : on l'ac-

eusa de peindre « avec un pinceau ivre ». L'impulsion n'en était pas moins donnée; un art nouveau, un art de mouvement et de couleur, le *Romantisme*, prenait possession de la peinture, en même temps qu'il s'emparait de la littérature avec Victor Hugo et de la musique avec Berlioz.



LES CÔTES DU MAROC, PAR DELACROIX.

La peinture romantique n'eut jamais la bonne fortune qu'avait eue pendant vingt ans l'art de David. Elle dut lutter jusqu'au bout contre des manières opposées qui avaient pour elles la faveur publique. Mais le romantisme de Delacroix, par sa seule manifestation, avait forcé ses adversaires à renouveler de leur côté la manière de David. Aussi peut-on voir dans l'histoire

de la peinture, entre 1820 et 1850, l'histoire d'une lutte de deux arts opposés mais tous deux nouveaux, l'*art romantique*, représenté par Delacroix, et l'*art* dit *classique*, inauguré par Ingres. Dans une catégorie intermédiaire se rangent certains maîtres, qui, sans prendre parti dans la lutte, se rattachent à l'une ou à l'autre école par quelques-unes de leurs qualités.

Presque en même temps que paraissait la *Barque du Dante*, un jeune peintre, EUGÈNE DÉVERIA (1805-1865), élève de Girodet, exposait une *Naissance d'Henri IV* (au Louvre, nº 765) qui peut être considérée comme un spécimen remarquable de la nouvelle peinture, avec ses tons vigoureux et clairs, le naturel et la vivacité de ses mouvements. Mais Eugène Déveria ne tint guère par la suite les promesses qu'il avait données, et c'est seulement dans les ouvrages de Delacroix que nous pouvons étudier complètement les qualités diverses du romantisme. Ces qualités peuvent se résumer en quelques mots : recherche de la vérité dans les mouvements, de la variété et de la chaleur dans le coloris; essai d'une composition harmonieuse où les lignes et les couleurs contribuent de concert à une expression d'ensemble. De Delacroix, comme de Rubens, qui fut son maître véritable, on a dit qu'il était un pur coloriste; l'affirmation est aussi peu exacte pour le grand romantique français que pour le peintre flamand. Il est certain que tous deux ont donné à la couleur dans leurs ouvrages un rôle essentiel; suivant l'exemple des Vénitiens, ils ont fait du coloris un élément indispensable de leurs tableaux, bien différents en cela de la plupart des autres peintres, même des plus illustres, chez qui la couleur et le dessin ont toujours été plus ou moins deux choses distinctes et pouvant être séparées. Mais cette conception même de la couleur entraîne comme conséquence l'impossibilité pour



HAMLET, PAR DELACROIX.

le coloris d'avoir un sens quelconque par lui seul, en dehors de la composition générale, du dessin et des mouvements. Aussi Delacroix et Rubens ont-ils été des dessinateurs autant que des coloristes. La vérité est seulement qu'ils ne se sont pas astreints à reproduire avec un soin égal toutes les lignes d'un objet, sous prétexte de le rendre exactement tel qu'il était. Ils



L'Ane, par Decamps.

comprenaient que les corps n'ont pas d'autres formes que celles que nous leur voyons, au moment où nous les voyons. De là un dessin qui peut paraître bizarre et incomplet, mais qui est une restitution sincère de la réalité, celle-ci se manifestant à nous d'une façon différente suivant la différence des mouvements, des lumières, des couleurs, des plans et des objets environnants.

Ce qui distingue Delacroix de Rubens et des autres colo-

ristes, c'est un goût particulier pour les sujets tragiques et passionnés, nécessitant des mouvements et des couleurs d'une violence extrême; c'est encore l'emploi fréquent de tons vibrants et assombris, en harmonie avec ce caractère préféré des sujets. Rarement on trouve chez Delacroix les éclats lumineux et joyeux de Véronèse ou l'éblouissante fraîcheur de Rubens; mais lui seul a su utiliser, pour produire des effets de passions

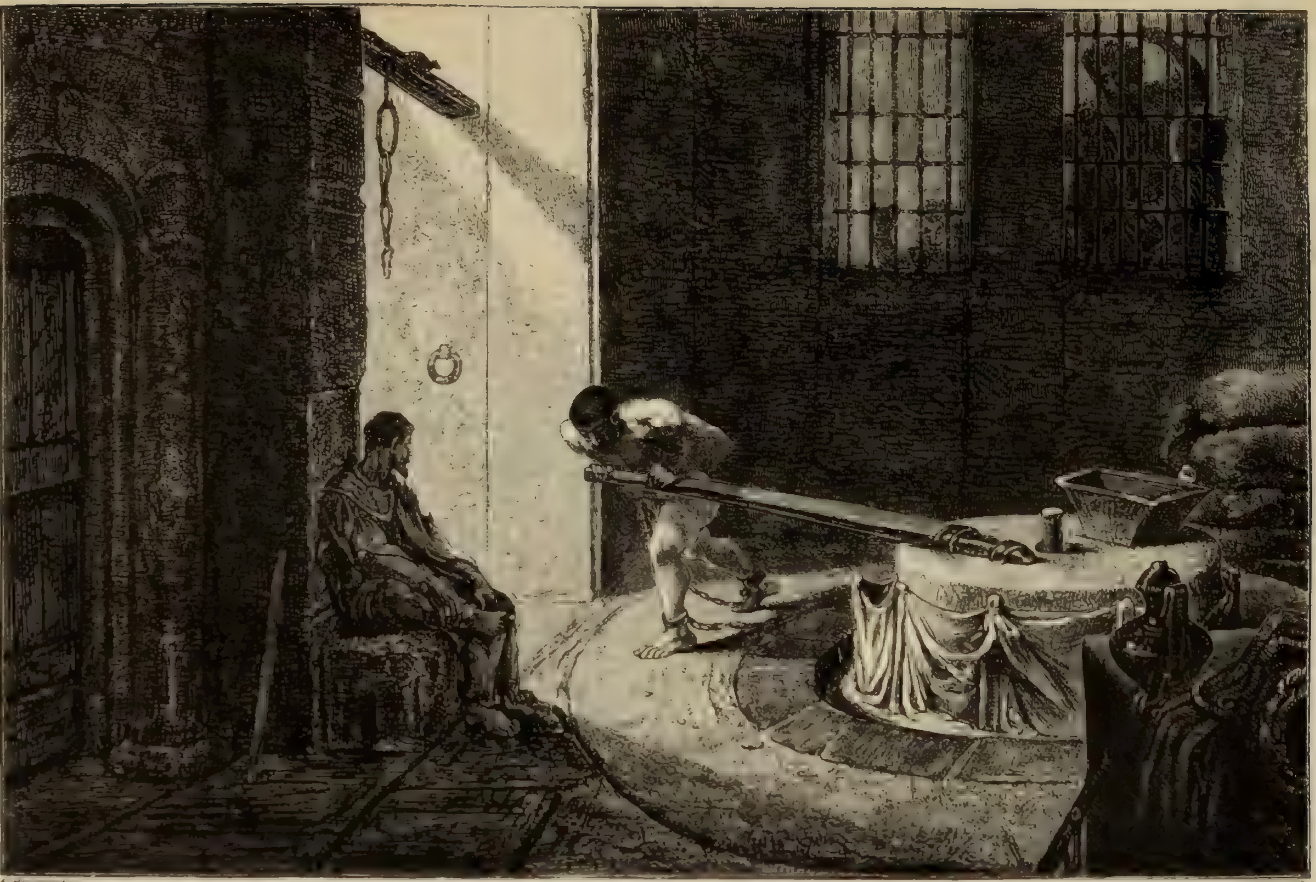


LE CHENIL, PAR DECAMPS.

fougueuses, certaines tonalités vertes et bleues mélangées de rouges vifs. Il faut voir au Louvre toutes les compositions de ce maître, qui est une des gloires les plus vivantes de l'art français : le *Naufrage de don Juan*, le *Massacre de Scio* (nº 751), d'un ensemble pathétique et désolé; les deux tableaux orientaux de la *Noce marocaine* (nº 757) et des *Femmes d'Alger* (nº 756), le premier tout imprégné de soleil, le second mélancolique et d'un aspect immobile sous la variété des couleurs.



Les Singes cuisiniers, par Decamps.

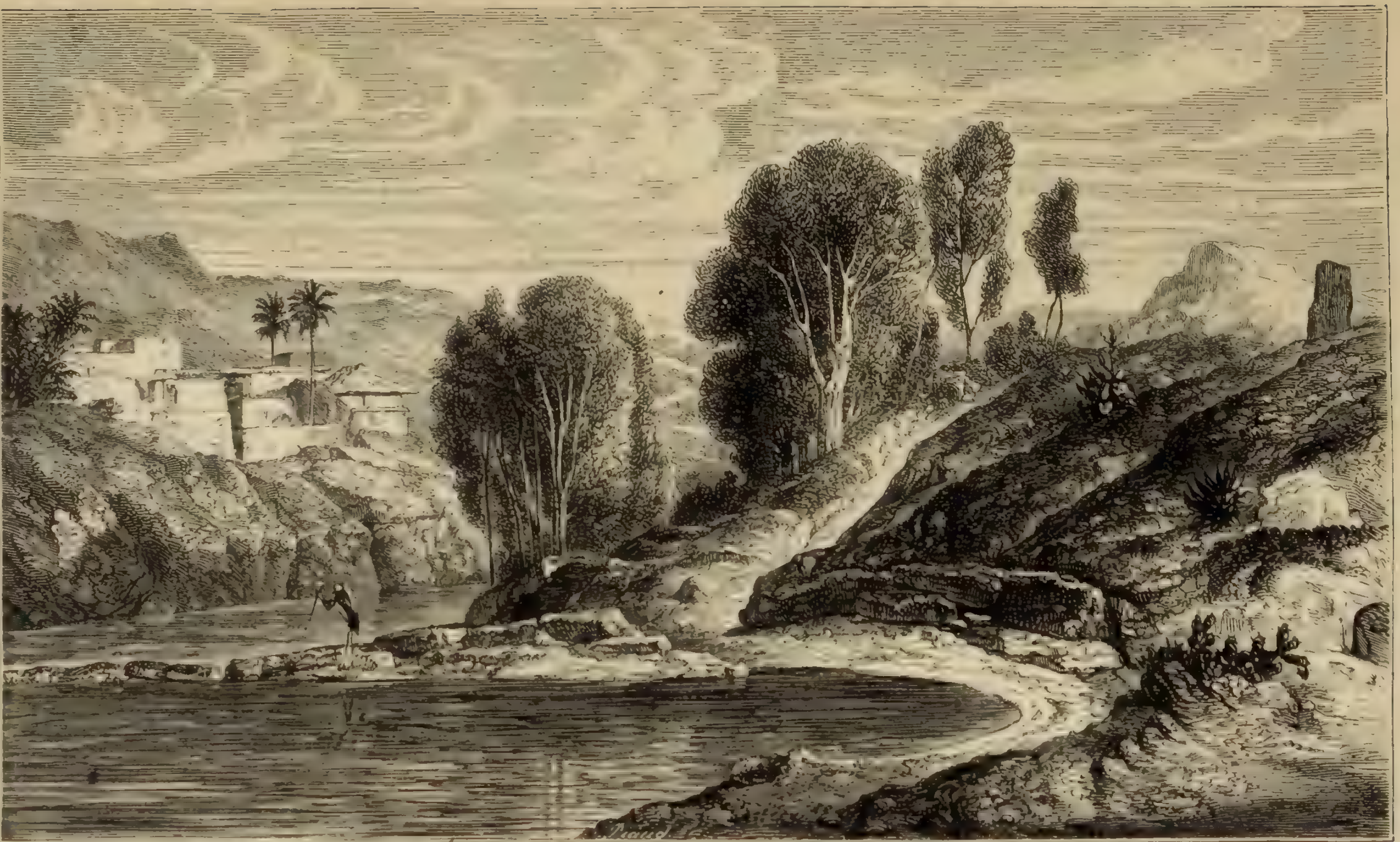


Samson tournant la meule, par Decamps.

Mais le chef-d'œuvre de Delacroix au Louvre est une grande page récemment cédée à notre musée par le musée de Versailles : l'*Entrée des Croisés à Constantinople*. Tout ici concourt à la puissance d'expression. Les formes sont dessinées vigoureusement; les groupes, avec des mouvements très intenses, se détachent sur un paysage simple et grandiose. Pas un détail qui ne contribue à l'impression d'ensemble, dans ce merveilleux ouvrage d'un coloris nuancé à l'infini et tout étincelant de lumière.

Eugène Delacroix nous a laissé bien d'autres chefs-d'œuvre : les uns sont épars dans les collections particulières comme l'*Hamlet*, le *Sardanapale*, les *Lions*, d'autres heureusement plus faciles à voir, comme ses merveilleuses peintures murales de la Chapelle des Saints-Anges à l'église Saint-Sulpice : l'*Archange saint Michel*, *Héliodore chassé du temple*, et cette *Lutte de Jacob avec l'ange*, qui passe à bon droit pour l'œuvre la plus parfaite du peintre.

La peinture romantique avait en elle trop d'art et de vie pour n'être qu'une manifestation éphémère comme la peinture de David. On peut dire en somme que tous les grands peintres de notre pays sont sortis de Delacroix. Mais il y avait dans la manière de ce maître quelque chose de brutal et d'exubérant qui répugnait à l'élégance mesurée de notre goût national. Aussi les peintres qui ont succédé à Delacroix ont-ils tempéré sa fougue romantique et remplacé sa force de mouvement et de coloris par une vivacité plus retenue, plus soucieuse de la réalité ordinaire. Un seul peintre représente le pur romantisme à côté de Delacroix : Gabriel Decamps (1803-1860), artiste moins passionné, mais non moins épris de la couleur, que l'auteur de l'*Entrée des Croisés*. Ce n'est pas au Louvre, malheureusement,



Le Héron, par Decamps.

que nous pouvons nous faire une idée complète du génie de Decamps. Les petits tableaux qu'on y voit ne souffrent pas la comparaison avec les merveilleux paysages d'Afrique et les tableaux de chiens, de singes, etc., qui font l'ornement de diverses collections privées.



CHAPITRE II.

La peinture classique et la peinture d'histoire.

INGRES, CHARLET, RAFFET, HORACE VERNET.

En opposition au romantisme de Delacroix s'est formée, vers 1830, une école qui correspondait, elle aussi, à certains côtés de l'esprit français. Elle a eu pour chef le célèbre rival de Delacroix, DOMINIQUE INGRES, de Montauban (1780-1867), dont l'ouvrage principal est une *Apothéose d'Homère*, au Louvre (n° 789). Ingres était élève de David, mais sa manière est déjà bien différente de celle de son maître. Tous deux recherchent la beauté pure des formes et ne l'admettent que dans des mouvements calmes et harmonieux. Seulement le conventionnel David concevait de préférence un idéal noble et sévère, pour ainsi dire républicain, avec la rigidité apprêtée des anciens romains; l'idéal des formes, tel que le conçoit Ingres, se rapproche davantage de celui qu'avait imaginé Raphaël, élégant et distingué, avec une grâce plus tendre. Le tort d'Ingres est de s'être trop attaché, comme avait fait déjà David, à vouloir reproduire les formes d'un autre temps : l'élégante beauté de ses figures, pour être empruntée à Raphaël, n'en demeure pas moins froide et privée de vie, comme l'austère beauté que David empruntait aux statues romaines. Reconnaissons tou-

tefois, que malgré ce défaut général, Ingres était un maître d'une habileté prodigieuse, et que, malgré son dédain affecté



Portrait d'Ingres, par lui-même.
(Galerie de Chantilly.)

pour la couleur, il a su parfois orner ses figures d'un coloris charmant, plein d'étrangeté, de finesse et d'éclat.

Au Louvre, c'est seulement le dessinateur habile que nous trouvons dans l'*Apothéose d'Homère*, remarquable par sa belle composition et par les figures si soignées de Dante, de Virgile,

de Molière, de Racine, de Raphaël, de Poussin, etc., rangées



Mme HAUDEBOURT-LESCOT, EN COSTUME D'ITALIENNE, DESSIN D'INGRES.

autour du vieux poète; dans le *Roger délivrant Angélique* (nº 791); dans l'agréable petite scène du *Pape à la chapelle*



Moncey défendant la barrière de Clichy, par Horace Vernet. (Musée du Louvre.)



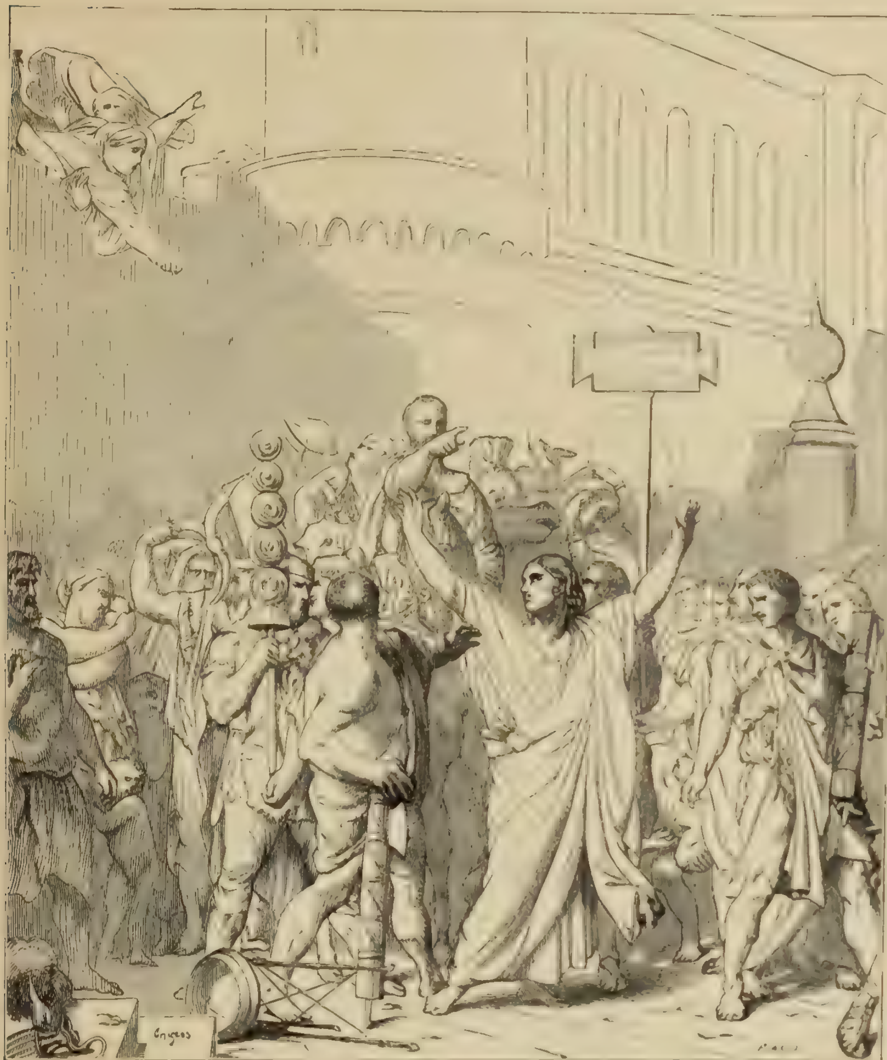
LE RÉVEIL, PAR RAFFET.

Sixtine, qui forme un contraste piquant avec une lourde composition religieuse, *Jésus donnant les clefs à saint Pierre* (n° 788). Dans le tableau de la *Vierge à l'Hostie*, le personnage principal et les deux anges présentent un dessin d'une pureté merveilleuse. La *Jeanne d'Arc* est une œuvre assez froide, malgré les recherches du coloris; les lignes, comme toujours, sont tracées d'une main sûre et charmante. Les deux tableaux de la salle Duchâtel, la *Source*, si vantée, et l'*Œdipe consultant le Sphinx*, n'ont pas, malgré leur attrait, de qualités assez grandes pour excuser à nos yeux la froideur du coloris et la raideur du relief. Le *Portrait du musicien Cherubini* (n° 790), avec la bizarre figure allégorique qui l'accompagne, n'est guère non plus une œuvre d'une haute valeur artistique. En revanche, le *Portrait de M. Rivière* (n° 793), et surtout celui de *Madame Rivière* (n° 794), sans avoir une vie aussi forte que les portraits de David, séduisent par leur élégante vérité. Le portrait de Madame Rivière est l'un des ouvrages qui permettent le mieux de juger le coloris bizarre et nuancé du chef de l'École classique. D'autres tableaux, le *Virgile lisant l'Énéide* du Musée de Bruxelles, le *Saint Symphorien* de la cathédrale d'Autun, et surtout d'incomparables portraits de femmes, permettent d'apprécier mieux encore le sentiment de beauté tout classique du maître de Montauban, et l'influence énorme qu'il a exercée sur la manière de ses successeurs.

A mi-chemin entre l'art romantique de Delacroix et l'art classique d'Ingres se place un art qui tient de l'un et de l'autre, mais qui se fait remarquer surtout par son caractère raisonnable, ennemi de tout excès. Les principaux représentants de cet art moyen sont Paul Delaroche et Horace Vernet.

PAUL DELAROCHE (1797-1856) avait reçu les leçons de Gros;

un grand nombre de ses tableaux historiques, parmi lesquels



MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN, PAR INGRES.

on doit citer la *Mort d'Élisabeth*, *Cromwell regardant le cadavre de Charles Ier*, l'*Assassinat du duc de Guise*, et sur-

tout les *Enfants d'Édouard*, lui acquirent un éclatant succès de popularité. Sa renommée s'accrut encore par la composition de diverses scènes religieuses et surtout par la grande fresque qu'il peignit dans l'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts;* dans cet ouvrage, il a représenté tous les grands artistes entourés de leurs disciples : peintres, sculpteurs, architectes, depuis Phidias et Apelle jusqu'à Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, Murillo, le Poussin, etc... Toutes ces figures, si différentes par l'expression et de costumes si variés, « composent, écrit Charles Blanc, un certain ensemble; elles sont à la fois distinctes et reliées entre elles, tantôt par le geste, tantôt par la similitude des tempéraments; elles se parlent, s'écoutent, se répondent, et celles qui demeurent séparées forment comme un repos dans le mouvement général de la composition, comme un silence au milieu de cette bourdonnante conversation d'immortels. »

Horace Vernet (1789-1863) ne fut pas moins célèbre. Après avoir étudié sous la direction de son père, Carle Vernet, il se livra de préférence à la composition de sujets militaires et devint le peintre de batailles officiel de Louis-Philippe et de Napoléon III. Artiste très adroit, doué d'une rare fécondité, Horace Vernet a gâté son réel talent par un abus de l'improvisation : ses grandes compositions, la *Bataille d'Isly*, la *Prise de la Smala*, de Versailles, la *Judith* du Louvre, etc., n'apparaissent guère aujourd'hui que comme d'intéressants efforts. En revanche, le même peintre a su trouver des mouvements très heureux et des détails très délicats dans divers petits tableaux où il a représenté des scènes de la vie militaire. L'aimable composition : *Moncey défendant la barrière*



ORDRE DU JOUR, PAR RAFFET

de Clichy, du Louvre (nº 871), et le *Cheval du trompette*, que nous reproduisons ici, peuvent servir de type à ce genre simple et sans prétention, qui avait été cultivé déjà, avant Horace Vernet, par deux peintres et dessinateurs remarquables, Raffet et Charlet.

Nicolas-Toussaint Charlet est né à Paris le 20 décembre 1792. Après avoir étudié le dessin sous la direction de Gros,



Le Tambour, par Raffet.

il s'occupa spécialement de lithographie, et il a laissé dans ce genre plus de deux mille pièces pleines de vérité et d'entrain, où toutes les phases de la vie militaire sont reproduites, sous une forme tantôt sérieuse tantôt humouristique. Charlet ne s'est occupé de peinture proprement dite que dans une période assez avancée de sa vie; encore a-t-il peint plutôt des aquarelles que des tableaux. Pourtant les quelques tableaux qu'il a laissés, l'*Épisode de la campagne de Russie*, du musée de

Lyon, le *Passage du Rhin à Kehl*, du musée de Versailles, le *Ravin*, du musée de Valenciennes, sont dans leur genre des chefs-d'œuvre d'un réalisme sobre et sans affectation. Charlet, qui avait longtemps enseigné le dessin à l'École polytechnique, est mort à Paris en 1845.



GRENADIER, PAR HORACE VERNET.

DENIS-AUGUSTE-MARIE RAFFET était un élève de Charlet. Né à Paris le 2 mars 1804, il était très jeune encore lorsque la mort de son père, qui périt victime d'un assassinat, l'obligea à entrer en apprentissage chez un tourneur en bois : c'est seulement à ses heures de loisir qu'il put étudier le dessin : il y fit des progrès assez rapides pour que Charlet, en 1824, s'intéressât à lui et s'offrît à lui donner des leçons. Si Charlet n'a

laissé que peu de tableaux, Raffet s'est consacré tout entier à la lithographie et à la gravure. Son œuvre, tout en ayant avec celle de son maître de fortes analogies extérieures, s'en distingue par quelque chose de plus profond et pour ainsi dire de plus héroïque. Les lithographies où il a retracé divers épisodes de la bataille de Waterloo et sa célèbre planche du *Réveil*, etc., sont de véritables poèmes, dont M. Mantz a pu dire justement qu'ils « réconciliaient la poésie avec l'histoire ». Raffet est mort à Gênes, en Italie, en 1860.

Mais, dès le temps de la plus grande renommée d'Horace Vernet, un art nouveau s'était constitué en France, un art à la fois réaliste et passionné, mettant à profit l'héritage de Delacroix et celui d'Ingres; cet art est celui dont se fait gloire encore aujourd'hui l'École française de peinture.

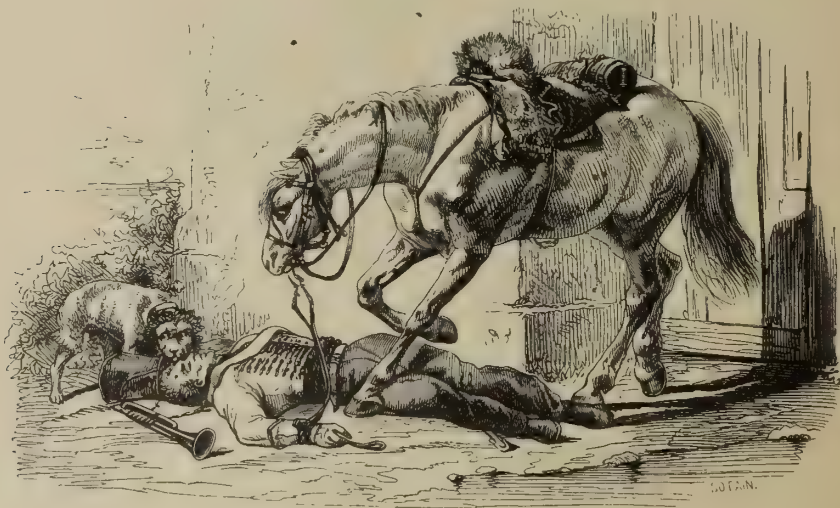


TABLE DES GRAVURES.



TABLE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

DONT LES ŒUVRES SONT REPRODUITES DANS CE VOLUME.



TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

LES ORIGINES DE LA PEINTURE FRANÇAISE DU DOUZIÈME AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

DEUXIÈME PARTIE.

LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

TROISIÈME PARTIE.

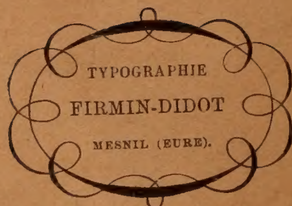
LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

QUATRIÈME PARTIE.

LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.






TYPOGRAPHIE
FIRMIN-DIDOT
MESNIL (EURE).